

EL AUTOR	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y CULTURALES SIGNIFICATIVOS DE LA ÉPOCA
1887 Entre el 12 de setiembre y el 14 de octubre se publica, en forma de folletín, <i>En la sangre</i> , en el diario "Sud América".	Se crea la Unión Industrial Argentina.
El 17 de agosto viaja nuevamente a Europa.	Vicente Quesada publica <i>Memoorias de un viejo</i> .
El 25 de octubre aparece una edición de <i>En la sangre</i> preparada por "Sud América".	En Europa Guy de Maupassant publica <i>Le horla</i> .
1888	Se sanciona la Ley de Matrimonio Civil. Se organiza la Federación Obrera de la República Argentina y la Unión Cívica de la Juventud.
	Lucio V. Mansilla publica <i>Entre-nos</i> .
1889 El gobierno argentino le encarga la representación en la Exposición Universal de París.	Manuel Podestá publica <i>Irresponsable</i> (novela que contiene todos los temas de la novela naturalista: hospital, manicomio, cárcel).
El 28 de mayo regresa enfermo de Francia.	
Muere en Buenos Aires el 14 de junio.	

## INTRODUCCIÓN

Abordaremos el análisis de *En la sangre* considerando cuatro núcleos de problemas que podrían ordenarse, algo arbitrariamente, desde un "exterior" que comprende lo más general de las cuestiones, hasta el análisis textual "interno". Estos problemas no forman unidades aisladas, sino que se imbrican permanentemente en el texto, y un lector descoso de meditar sobre la literatura del ochenta no podría separarlas. La reflexión sobre esta novela tendrá como núcleos:

- 1º) Los datos necesarios para comprender lo que se conoce como década (o generación) del ochenta.
- 2º) Dentro de los problemas que se agitan en la década, la *inmigración* es uno de los más importantes. Se lo analiza en sus relaciones con la producción de Cambaceres.
- 3º) Tanto Cambaceres como su novela han sido mencionados como paradigmas del naturalismo en Argentina. Por consiguiente, se estudia este movimiento literario rastreando sus orígenes en Francia; se procura además resumir la posición de su iniciador, Emile Zola, tomando como base sus escritos teóricos; luego, desde una perspectiva lingüístico-literaria se dan una serie de características que definen al realismo en todos sus aspectos (discurso, trama, personajes, etc.). Finalmente se consideran las repercusiones del naturalismo en Argentina.
- 4º) En la última parte del trabajo se analiza en detalle *En la sangre*.

## LA DÉCADA DEL 80: SUMA DE TRANSFORMACIONES

En la década del 80 —signada por el entusiasmo y la confianza en el progreso— se producen espectaculares transformaciones en la economía, la sociedad, la cultura, e incluso las costumbres.

Todos estos cambios se hacen más evidentes si se compara esta década con la del 70: en la década anterior aún se observa un estilo de vida criollo, sencillo, patriarcal, perceptible, por ejemplo, en las charlas de Mansilla o en la primera parte de *La gran aldea* de Lucio V. López. Hacia 1870 la Argentina vive todavía una política de relativo aislamiento, debido a que no ha solucionado viejos problemas que frenan su desarrollo: las luchas intestinas, la oposición entre Buenos Aires y el interior, el problema del indio y la pacificación de la frontera. Encontramos todavía

hechos que alteraban la paz necesaria para la producción y la expansión: el asesinato de Urquiza, el levantamiento de López Jordán, la rebelión de Carlos Tejedor.

#### El indio

Respecto del indio, todavía es posible encontrar en la década del 70 dos opiniones diferentes: una, postulaba una integración (Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*; Alvaro Barros en *Fronteras y territorios federales de las pampas del sur*); la otra, la triunfante hacia el final de la década (1879), propiciaba una campaña ofensiva. Fue sostenida por el general que había derrotado a López Jordán, Julio Argentino Roca. La campaña al desierto de Roca permitió la incorporación al sistema productivo de 15.000 nuevas leguas de terreno, al mismo tiempo que consolidó la soberanía territorial.

#### La capitalización de Buenos Aires

Un problema no resuelto, permanentemente soslayado en la década anterior, es el de la Capital de la República. En 1880, luego de un enfrentamiento armado, se sanciona la Ley de Federalización de la Ciudad de Buenos Aires (durante la presidencia de Nicolás Avellaneda), quedando definitivamente liquidado un foco de inestabilidad.

#### La economía

Superados estos graves escollos, los cambios más espectaculares se dieron en el sector económico: la pacificación y la extensión de las fronteras, como consecuencia de la campaña al desierto, hizo que se diera un nuevo impulso a la explotación agropecuaria. Al mismo tiempo, por las nuevas condiciones creadas por la división internacional del trabajo, Argentina ingresó al mercado europeo como país agroexportador. De una agricultura escasamente desarrollada y limitada a los alrededores de las ciudades, se pasó a la exportación creciente de cereales, que tuvo como región productora más importante a la provincia de Santa Fe. La primera exportación de trigo se realizó en 1876, hecho significativo puesto que hasta hace pocos años antes Argentina importaba trigo y harina. No menos significativos son los cambios producidos en la ganadería: se va abandonando paulatinamente la explotación del saladero por la del frigorífico (el primero se instaló en 1883), y además se procura el mejoramiento de las razas para adecuarlas a las exigencias del mercado europeo. La transformación agropecuaria estaba ligada a la extensión de los ferrocarriles que comunicaban las zonas rurales con el puerto, centro del sistema. El prodigioso incremento del ferrocarril (de 1.331 km en 1874 se pasó a 5.836 en 1885 y a 13.682 en 1892) abarató los fletes y fue un gran factor de desarrollo y progreso (no en vano existía en la época una especie de mito o "manía" ferroviaria). Estos ferrocarriles siguiendo la tendencia económica del Estado liberal, pasaron paulatinamente a manos de capitales ingleses, que cada vez más iban teniendo injerencia en la vida económica argentina.

Esta apertura de la economía produjo cambios en la capital, ciudad

que dominaba con su pujanza el resto del país: la transformación edilicia cambió la fachada de Buenos Aires, que abandonó su aire de "gran aldea" y comenzó a exhibir lujosos palacetes de estilo europeo. También se dio comienzo a la construcción del puerto, resorte fundamental de la economía. Si por un momento Buenos Aires pareció ceder ante el interior (con la ley de capitalización), pronto se vio lo contrario. Buenos Aires surgía más robustecida y hegemónica.

#### La política y las instituciones

El presidente Roca (1880-1886) logra un inusual consenso que le permite gobernar sin interferencias. En lo político el lema de Roca, "paz y administración", fue conseguido por intermedio de las alianzas con los grupos provinciales; el instrumento fue el partido oficial, el P.A.N. (Partido Autonomista Nacional), resorte fundamental del grupo dirigente hasta Sáenz Peña. La vida política argentina estaba viciada por prácticas no democráticas ni republicanas; el fraude, la corrupción y la violencia electorales eran las armas corrientes. La actividad política se restringió a un grupo limitado de electores y elegidos que controlaban toda la actividad; la oposición se reducía a sectores que sólo esgrimían diferencias puramente personales. Algún autor<sup>1</sup> habla de una república *restrictiva*: el grupo que tiene el control económico es el que detenta el poder político y se asegura todos los recursos de la sucesión: "un sistema de transferencia de poder mediante el cual un reducido núcleo de participantes logró establecer dos procesos básicos: excluir la oposición considerada peligrosa para el mantenimiento del régimen y optar por el acuerdo a la oposición moderada, con la que se podía transar sobre cargos y candidaturas".<sup>2</sup> Esto comenzó a cuestionarse en 1890 con la revolución que lideró Leandro N. Alem pero se mantendría hasta la sanción de la Ley Sáenz Peña.

Fuertemente impregnados de liberalismo, los hombres del 80 también emprendieron una secularización de las funciones institucionales que antes estaban en manos de la Iglesia: la creación del Registro Civil (1884) y la ley de educación gratuita, laica y obligatoria (Ley 1.420) son las disposiciones más notorias, que fueron acompañadas de un debate con los sectores católicos, liderados por Pedro Goyena, José Manuel Estrada y otros. Estas divergencias ideológicas quiebran, en cierto modo, la unidad de propósitos que esta generación mantiene en lo demás.

Defensores del positivismo, consiguieron una importante merma en el número de analfabetos: 78,2 % en 1869 y 54,4 en 1895. En el plano cultural, la seducción que ejercía Europa, y especialmente Francia, se percibe en todas las esferas: literatura, arte, teatro, decoración, arquitectura, e incluso en las formas de convivencia social. Buenos Aires comienza a ser la "París del Plata", en una asimilación que pretendía olvidar formas "provincianas" de un pasado al que se quería superar por medio de una copia no siempre de buen gusto, y la mayoría de las veces, ingenua.

<sup>1</sup> Botana, Natalio R., *El orden conservador* (La política argentina entre 1880 y 1916), Sudamericana, Buenos Aires, 1977.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pág. 78.

El liberalismo "a ultranza" que se intensificó durante la presidencia de Miguel Juárez Celman (1886-1890), iba a encontrar un serio revés en la crisis de 1890. Esto puso un momentáneo freno a la euforia del progreso. En efecto, una ola de especulación se desató en la Bolsa y en el negocio de venta de tierras. La moneda cayó en un 45 %, se sucedieron las quiebras comerciales, se hicieron emisiones clandestinas de moneda, los compromisos internacionales no pudieron ser satisfechos. Previamente se habían vivido momentos frenéticos en los que todos los estratos sociales, desde el estanciero al pequeño comerciante especulaban e invertían, posesionados por un afán de luero y de ganancia fácil. Este cuadro ha sido descrito por Julián Martel, en su célebre novela *La Bolsa*, y es caracterizado muy acertadamente por otro novelista, Segundo Villafañe, que llama a un libro suyo *Horas de Fiebre*. Como dijo un escritor interpretando el período, el país se había convertido en "una inmensa sala de juego".

En 1890 Leandro N. Alem, que lidera un grupo donde aparecen los sectores medios, promueve la vencida revolución del Parque. La *élite* gobernante no había perdido sus privilegios.

Una aclaración: a este grupo que tenía en sus manos el Estado, y que en cierta forma se confundía con él, suele llamárselo, precisamente, "la *élite*". A. J. Pérez Amuchástegui en su libro *Mentalidades Argentinas*<sup>3</sup> prefiere denominar a esta clase social "oligarquía paternalista", y da como rasgo distintivo de ella la "farolería", es decir, una ostentación ceremoniosa insencional y fatua, junto con cierta pose cultural que mimetiza la gran cultura europea sin asimilarla.

#### La literatura

Esta *élite* produjo una literatura singular. Para caracterizarla es conveniente, también, cotejarla con la de los años anteriores. La literatura que le antecedió estaba fuertemente impregnada por lo político y lo ideológico: basta citar los principales exponentes, *Facundo* y *Martín Fierro*. En el 80 hay como un intento de autonomización de la literatura respecto de la lucha partidista o ideológica. No porque los hombres que la producían no participaran en política, sino porque ambas esferas, en un mismo individuo, aparecen aisladas, delimitadas, sin mezclarse. Tampoco existe la profesionalización del escritor, rasgo que aparece luego de 1900. Sin embargo, ciertas formas especializadas del quehacer literario comienzan a adquirir independencia y se desarrollan; es el caso de la crítica literaria, ejercida por Paul Groussac, Pedro Goyena, Martín García Mérou y Miguel Cané; o el de un género que luego tendría gran fortuna en la Argentina, la literatura fantástica, practicada por Eduardo L. Holmberg. La charla o "causerie" es una de las formas típicas de la generación, lo mismo que los recuerdos o los apuntes de viajes. La novela alcanza, gracias a los moldes naturalistas y a Eugenio Cambaceres, una gran madurez.

En este somero panorama hemos dejado de lado una cuestión de

<sup>3</sup> Pérez Amuchástegui, A. J., *Mentalidades argentinas* (1860-1930), EUDEBA, Buenos Aires, 1977 [4ª ed.].

fundamental interés que cambió totalmente la demografía del país. Es la venida de los inmigrantes, factor también de progreso y modernización para una Argentina que se hallaba despoblada. Requiere un tratamiento especial por ser el tema de *En la Sangre*.

#### LA INMIGRACIÓN EN LA DÉCADA DEL 80

##### Un problema social: sus repercusiones literarias

El fenómeno inmigratorio no es nuevo en el 80, pues se venía produciendo ya en las dos décadas anteriores. El censo realizado en 1869, durante la presidencia de Sarmiento, arroja una cantidad de 210.000 extranjeros sobre un total de 1.877.490 habitantes. En el segundo censo, del año 1895, la cantidad de extranjeros llega a 1.004.527, lo que demuestra el enorme flujo inmigratorio que vino al país en la década que estudiamos, cambiando totalmente la fisonomía social de la Argentina. La política inmigratoria llevada a cabo durante esta década prosigue los lineamientos claramente esbozados mucho antes por Juan B. Alberdi. Salvo que, para el ideólogo liberal, la inmigración deseable debía provenir de los países del noroeste europeo y no del sudeste, de donde efectivamente provino. Es Avellaneda quien sistematiza de una manera más coherente el ingreso de inmigrantes creando un hotel y estimulando la venida de europeos mediante agencias instaladas en los países de origen (1876). La administración de Avellaneda estaba persuadida, siguiendo la creencia alberdiana, de que los europeos del norte poseían mayores cualidades de educación, laboriosidad y disciplina que los del sur; sin embargo, esta opinión comienza a desaparecer en la administración de Roca (1880-1886) y es totalmente abandonada por Juárez Celman (1886-1890) cuando la inmigración se convierte en indiscriminada, sin mayores selecciones por parte del Estado. En el período que va del 80 al 90, fueron los italianos ("bachichas", como se los llamaba) quienes ocuparon el primer lugar en las estadísticas: 70 %, seguidos por los españoles con un 15 %; con mucho menor porcentaje aparecían los franceses, alemanes, ingleses y suizos. En su mayoría, estos inmigrantes eran agricultores. Sin embargo, muy pocos de ellos tuvieron acceso a la posesión de la tierra en la provincia de Buenos Aires, puesto que la estructura latifundista del agro tendía a concentrar la propiedad en grandes extensiones. No ocurre esto en las provincias de Santa Fe, Entre Ríos y el sur de Córdoba, donde la menor concentración de la propiedad permitió un más fácil acceso a la misma.

El mayor asentamiento de "gringos" se dio en las provincias del litoral, lo que provocó un desequilibrio en el balance demográfico. La enorme mayoría se radicó en las grandes ciudades: Buenos Aires y Rosario. Con el tiempo, este fenómeno hará nacer la clase media y el proletariado urbanos.

Según otras apreciaciones, en 1887 (año de publicación de *En la Sangre*) un alto número de pequeños comercios e industrias se hallaba en manos de esta nueva burguesía formada por inmigrantes, lo que prueba el alto grado de movilidad social que alcanzó la nueva clase. El texto

realista de Cambaceres reproduce en la familia de Genaro este proceso: su padre, de trabajador ambulante y habitante de conventillo, pasa a alquilar una casa donde instala un negocio; a su muerte, su mujer y su hijo disponen de cierta cantidad de dinero que les permite comprar títulos públicos, una casa y pagar la educación de Genaro. A pesar de estas perspectivas exitosas, los primeros tiempos de vida en la ciudad eran penosos: el aluvión inmigratorio creó en Buenos Aires enormes dificultades. La ciudad no estaba preparada ediliciamente para absorber esa enorme masa de inmigrantes, lo que dio lugar a la formación de los conventillos, tipo de vivienda precaria que se incrementó enormemente en esta década. Las nuevas y deficientes condiciones de vida que acarrea el hacinamiento de los inmigrantes, provoca una serie de reacciones muy extendidas en la época entre los criollos, que llegan a ver en estos hacinamientos el foco de la fiebre amarilla y el cólera, como por ejemplo Santiago Estrada, quien escribe en 1889:

"... cada uno de los conventillos de Buenos Aires es un taller de epidemias (...), cada una de sus inmundas camas es el tálamo en el cual la fiebre amarilla y el cólera se recrea (...) Aduar del inmigrante avaro que muere en la miseria, revolcándose en la inmundicia y revolcando con su cuerpo la libreta de Banco, que representa sus ahorros, cosida a la espalda de su camisa, adherida por la mugre al cuerpo... es la olla podrida de las nacionalidades y las lenguas. [Sus hijos] carecen de la luz del sol y se desarrollan raquíticos y enfermizos".<sup>4</sup>

Esta visión prejuiciosa, xenófoba e intolerante coincide con la de Cambaceres, lo que nos hace pensar en la formación de una imagen estereotipada, totalmente negativa del inmigrante (brutalidad, avaricia, miseria).

Una de las características de la inmigración en este período es el porcentaje variable que cada año abandonaba el país y volvía a Europa. Muchos de ellos regresaban desilusionados ante la falta de oportunidad que les mostraba el campo argentino, aunque no faltaría —según la visión de Cambaceres— quien retornaba enriquecido a su tierra natal. Observa el narrador de *Música Sentimental*, con evidente desprecio, a un grupo de inmigrantes que en barco regresa a España:

"Lotes de pueblo vasco, hacienda cerril atracada por montones, en tropa, al muelle de pasajeros de Buenos Aires, diez o quince años antes, con un atado de trapos de coco azul sobre los hombros, y zapatos de herraduras en los pies. Lecheros, horneros, ovejeros, transformados con la vuelta de los tiempos y la ayuda paciente y resignada de una labor bestial, en caballeros capitalistas que se vuelven a sus tierras pagándose pasajes de primera para ellos y sus crías, pero siempre tan groseros y tan bárbaros como Dios los echó al mundo." (Cambaceres, E., *Música sentimental*, Castellví, Santa Fe, 1956, pág. 95.)

<sup>4</sup> Estrada, Santiago, *Viajes y otras páginas literarias*; en Jitrik, Noé, *El 80 y su mundo*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968.

Los que se iban mostraban una inadaptación o un desinterés por el país que los había acogido; y a este respecto se ha señalado que la participación del inmigrante en la vida política nacional era nula. De hecho, se los invitaba a participar en la vida económica, pero no ocurría lo mismo en la política: los inmigrantes no eran estimulados para nacionalizarse, ni tampoco les resultaba ventajoso, pues conservando su nacionalidad estaban eximidos del servicio militar. La falta de estímulos no significaba desidia oficial, sino el resguardo consciente de un privilegio que tampoco era abandonado a los propios nativos, desinteresados ellos mismos de los manjares electorales de la *élite* dirigente (el fraude en los comicios fue una práctica criolla no abandonada hasta que se promulgó la Ley Sáenz Peña).

Si bien no participaban de la vida política, lo irrestricto del ingreso produjo consecuencias imprevisibles en lo concerniente al fermento de nuevas ideas sociales. En efecto, algunos inmigrantes traían de su país de origen posiciones ideológicas combativas (el anarquismo sobre todo, que predominaba entre quienes provenían de Italia y España, y el socialismo entre los salidos del norte europeo, más avanzado socialmente).

Estas ideas, mediante la acción de los agitadores extranjeros, prendieron de inmediato en los grupos obreros y los conflictos no tardaron en aparecer: en 1878 se realizó la primera huelga importante, a la que seguirían otras más en los años posteriores, acompañadas por la creación de asociaciones obreras tanto anarquistas como socialistas. Toda esta situación llevaría a que se promulgara la Ley de Residencia, que permitía la expulsión de todos los extranjeros indeseables (22 de noviembre de 1902, durante la segunda presidencia de Roca y según el proyecto de un escritor de la "generación del 80": Miguel Cané).

#### La inmigración en la obra de Cambaceres

En cierta medida los textos de Cambaceres podrían servir para mostrar una actitud de los ilustrados hombres del 80 respecto de los inmigrantes como fenómeno social, que va del desprecio inicial a una prevención llena de temores. En las cuatro novelas de Cambaceres aparecen inmigrantes; en la primera (*Pot-Pourri*), encontramos un tratamiento cómico, que delata la superioridad desvalorizadora de quien narra. Taniete es un criado gallego:

"—¿Quién eres?

—Una bestia.

—¿De dónde vienes?

—De Galicia, la tierra de bendición donde esos frutos se cosechan por millones."

El habla del personaje refuerza el efecto cómico que se quiere producir: el inmigrante, relegado a un oficio subalterno es a la vez objeto de burla y desprecio. No está visto como un peligro, pues aunque representa un tipo social (el gallego), su accionar en la novela es individual.

En *Música Sentimental*, ya no aparecen como "individuos", sino como un grupo que retorna a su tierra de origen después de haberse enriquecido. Hay quizás aquí un signo de alerta ante la posible movilidad social del inmigrante, a la vez que se acentúan los rasgos descalificado-

res (cultura, civilidad, inteligencia). Confróntese la cita de los inmigrantes vascos más arriba.

En *Sin Rumbo* hay un vuelco muy significativo en el tratamiento del inmigrante: es ya visto como una muchedumbre invasora de un espacio: la ciudad. Esto provoca que el territorio sobre el que antes se ejercía un pleno dominio, pase a estar "contaminado" por la presencia de esos advenedizos. A tal punto adquiere importancia esta muchedumbre de gringos, que determina la división espacial de *Sin Rumbo* en campo/ciudad. El campo, antes despreciado (cf. *Pot-Pourri*: "un narcótico inaguantable"), desvalorizado como el lugar de la barbarie, pasa a representar el sitio puro por excelencia, el sitio donde el grupo elitista reconocerá y reivindicará sus orígenes:

"Una brusca nostalgia de la pampa lo invadía, su estancia, su libertad, su vida soberana fuera del ambiente *corrompido* de la ciudad, del *contacto infectivo* de los otros, lejos del *putrúlagos social*."<sup>5</sup>

Por extensión hay en *Sin Rumbo* un rechazo a todo lo extranjero, emblema de lo falso (Amorini, la amante italiana es soprano, y canta "como cantan los bachichas, por oficio... porque sí, probablemente porque habiendo abierto la boca un día, descubrió que tenía voz...").

El repliegue sobre sí mismo indica una primera actitud de defensa —si extendemos todo el gesto a todos los "clubmen" porteños—, pero en *la Sangre*, donde el inmigrante es protagonista de la novela, la molestia que causa una maloliente invasión es sentida como una amenaza. Por lo tanto, no habrá ni repugnancia, ni ejercicio del humor, ni fastidio, sino la condena que usa de "serios" supuestos biológicos. Otro gesto defensivo, pero más radical.

## EL NATURALISMO

### Génesis del naturalismo francés

Hacia 1880 el naturalismo era en Francia un movimiento que se había impuesto definitivamente en los medios literarios. Estaba entroncado con la vieja tradición francesa del siglo XVIII, que creía en el poder de la razón y en una cierta idea del progreso indefinido. Ya hacia 1830, según observa Pierre Martino, la palabra *romanticismo* "no tiene ningún sentido, si no se le agrega el epíteto 'social'".

Los pilares filosóficos del naturalismo fueron las ideas muy difundidas de Taine durante el auge del llamado *realismo literario* (1855-1865); sus teorías sentaron las bases de una crítica literaria científica que utilizó como criterios explicativos la influencia determinante, sobre obras y autores, de tres factores: la raza, el medio y el momento. Darwin, con sus teorías del origen de las especies, la supervivencia de los más aptos, y la herencia de los caracteres, causó fuerte impacto en el gran público

<sup>5</sup> Cambaceres, E., *Sin rumbo*, edic. cit., pág. 182. La bastardilla es nuestra.

y en la literatura. Hasta los géneros literarios se vieron, desde entonces, a la luz de una teoría evolucionista que copiaba lo biológico (Brunetiere).

Pero es el positivismo la escuela filosófica que domina la segunda parte del siglo XIX y que brinda la creencia optimista de que se vivía bajo el imperio de la ciencia y que en el futuro ésta sería capaz de resolverlo todo: "la filosofía positivista —dice Comte— conducirá necesariamente a la humanidad al sistema social más conveniente a su naturaleza y que mucho sobrepasará en homogeneidad, en extensión y en estabilidad a todo lo que el pasado pudo jamás obtener".

### El naturalismo: Emile Zola y sus escritos teóricos

Hasta aquí resumimos el ambiente filosófico y científico en el que el naturalismo se gestó. En cuanto a los antecedentes literarios, además de reconocer como precursores a Flaubert, Balzac y Stendhal, Zola admite la influencia de una novela de los hermanos Goncourt, *Germinie Lacerteux*. En el prólogo de esta novela los hermanos Goncourt expresan: "*Germinie Lacerteux* es el libro tipo que sirvió de modelo a cuanto se fabricó a partir de nosotros, con el nombre de realismo, naturalismo, etcétera". Pero es Zola, quien en *La novela experimental* (1880) teoriza sobre la escuela. En verdad, esta obra es una adaptación —como su autor lo reconoce— de la *Introducción al estudio de la medicina experimental* de Claude Bernard, un difundido científico de la época: "...cuento escudarme en todos los puntos, detrás de Claude Bernard. A menudo me bastará con reemplazar la palabra 'médico' por la palabra 'novelista' para hacer claro mi pensamiento y darle el rigor de una verdad científica".

A través de éste y otros escritos teóricos, junto con los prefacios a sus novelas, puede recomponerse la idea que los naturalistas tenían de la ficción novelística, el escritor y la literatura en general:

- a) La novela es una continuadora directa de la ciencia. El novelista debe operar sobre la materia novelesca "como el físico y el químico operan sobre la materia inerte".
- b) Uno de los fundamentos científicos de la novela es la utilización de documentos, de diarios, de diccionarios, las observaciones directas de la realidad, etc.
- c) El afán documentalista hace que se empleen diversos niveles de lengua no literarios, procedimiento muy criticado por los contemporáneos de Zola, aunque la mezcla de estilos "alto" y "bajo" ya se encontraba en el romanticismo.
- d) Con el naturalismo aparecen los bajos fondos y los personajes degradados (prostitutas, borrachos, dementes, etc.). Zola utiliza esta temática con carácter de reivindicación social.
- e) Lo que explica el comportamiento de los personajes es la subordinación de lo psicológico a lo fisiológico. En el prefacio a *Teresa Raquin*, Zola aclara que "cada capítulo es el estudio del caso curioso de fisiología".

- f) Zola rechaza el idealismo y el sentimentalismo románticos (y la poesía que es casi sinónimo de locura y mentira) por considerarlos irracionales.
- g) Los naturalistas valorizan únicamente el romanticismo en tanto que éste liberó al lenguaje de su rigidez clásica.
- h) El estilo, aunque sigue siendo el que otorga el "genio" distintivo al autor, es concebido como la "traducción lo más clara y exacta posible de la idea".
- i) La teoría naturalista niega que la novela sea un producto de la imaginación y de lo ficticio (lo importante es el documento y la verdad).
- j) La creencia en el determinismo del medio (Taine) lleva a concebir la descripción como el recurso que explicará esta influencia sobre el personaje: "El hombre no puede ser separado de su medio; su vestido, su casa, su pueblo, su provincia lo complementan".
- k) La conducta de los personajes aparece siempre explicada por las leyes de la herencia.
- l) Así como para los clásicos, el género dominante era el teatro y para los románticos la poesía, para Zola la novela es el género literario por excelencia del siglo XIX.<sup>6</sup>

## EL DISCURSO REALISTA

### Realismo/Naturalismo

En este trabajo utilizaremos indistintamente los términos "realismo" y "naturalismo" para referirnos, desde un punto de vista lingüístico y semiológico, a un mismo tipo de discurso literario, que sólo podría diferenciarse histórica o temáticamente. Por ejemplo: los manuales de literatura diferencian estos dos movimientos basándose en una mayor insistencia, por parte del naturalismo, en los aspectos sórdidos y degradados de la realidad referida.

### Dos tipos de realismo

Las pretensiones de los teóricos naturalistas acerca del valor documental de la novela y de la literatura como reflejo fiel de lo real, no resisten hoy, tal como fueran formuladas, una crítica exhaustiva. La naturaleza misma del lenguaje hace que el concepto de "copia" o "mimesis" de lo real sea revisado: difícilmente la lengua pueda copiar la realidad tal cual es. Sin embargo, según Philippe Hamon —a quien seguimos en esta caracterización— sólo podría hablarse de "realismo" en dos casos:

a) *El realismo textual*. El lenguaje sólo puede imitar el lenguaje mismo y no una realidad extralingüística. En la literatura, los enunciados escritos pueden reproducir:

<sup>6</sup> Para esta caracterización hemos tomado como fuente los artículos teóricos contenidos en *El naturalismo*, Península, Madrid, 1972.

<sup>7</sup> Hamon, Philippe, *Un discours contraint*; en *Poétique*, N° 16, 1973, págs. 417-445.

—otros enunciados escritos

—enunciados de la lengua oral

En nuestro texto el cocoliche es un ejemplo de realismo textual; en la literatura de Borges, la imitación del habla oral que hace en *Hombre de la esquina rosada*. La cita, la retranscripción, la parodia, son figuras características de este tipo de realismo.

b) *El realismo simbólico*. Ciertos elementos de la realidad (ruidos, movimientos, líneas) pueden ser reproducidos a través de la escritura o el habla. Las onomatopeyas son un ejemplo para el habla; en cuanto a la escritura, se pueden reproducir ciertos procesos mediante el grafismo, tal como se observa en algunos experimentos de los poetas ultraístas, quienes disponían los versos en forma de círculo u otras figuras.

### El realismo y la literatura fantástica

El realismo se opone al género maravilloso y a lo fantástico, según la diferenciación establecida por Tzvetan Todorov.<sup>8</sup> Particularmente se opone a lo fantástico, que tiende a producir en el lector vacilación y duda; el realismo, al contrario, evita toda ambigüedad en cualquiera de los niveles del texto (no hay personajes ambiguos o dobles, como Asterión de Borges,<sup>9</sup> por ejemplo; no hay tampoco vacilaciones en la interpretación o resolución de la trama como sucede en *Otra vuelta de tuerca* de H. James).

### El realismo y el texto informativo

Hamon señala<sup>10</sup> que el propósito del realismo es presentarse como un discurso traslúcido y coherente porque tiene un carácter predominantemente *informativo*: todo aquello que obstaculice la circulación de informaciones atentará contra la claridad del texto. En esto, el realismo toma como modelo al discurso científico, en el que predomina la información. Otro modelo textual del realismo es el discurso pedagógico, en el que alguien (el emisor) desea transmitir una información a otro (el receptor) que se supone no informado, con la mayor claridad posible.

### Características del discurso realista

Es posible relevar una serie de características de distinta índole que actúan en los textos realistas para producir el "efecto de realidad":

#### 1. Los temas de "el ver", "el mirar", "la ventana", "el vidrio", etc.

Para el realista el mundo es conocible, penetrable, abordable. De ahí que este afán de conocerlo se metaforice por medio de tópicos privilegiados: el ver, el mirar, en los personajes narradores "que conocen y

<sup>8</sup> En *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972. Define lo fantástico como una vacilación respecto de dos polos: lo real y lo sobrenatural. Lo maravilloso es aquello que no puede ser explicado por las leyes de la naturaleza.

<sup>9</sup> *La casa de Asterión*, en *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957.

<sup>10</sup> *Op. cit.*



muestran" a través de objetos, superficies transparentes (vidrios, ventanas, puertas abiertas, etc.) omnipresentes en los textos realistas.

## 2. La descripción "inventario"

• El "instrumento" específico que permite la transmisión del conocimiento (científico o de otro tipo) es la *descripción*. Observa Hamon: "parece que las puertas están siempre abiertas (ficticiamente en el relato) para abrir (realmente, textualmente) una descripción". Los motivos apuntados (puerta, ventana, etc.) funcionan como introductores de la descripción. Observamos en nuestro texto:

- "Al enfrentar el salón de grados observó con extrañeza que había quedado *abierta la puerta*" [sigue la descripción del aula de exámenes]. En *la sangre*, cap. XIII.
- "Tras la maciza *puerta* de calle, otra de *vidriera* conducía a un vasto local" [sigue una descripción del café]. *Idem*, capítulo XV.
- "*Abiertas las ventanas todas*, de par en par, (...) *derramábase la luz sobre la plaza*..." [sigue la descripción del teatro Colón en carnaval]. *Idem*, capítulo XXX.

• Las descripciones son secuencias de transmisión de información, pero el *saber* que a través de ellas circula es un saber no funcional desde el punto de vista narrativo, no cumple una función en el relato.<sup>11</sup> Esto diferencia radicalmente el texto realista de uno fantástico o policial, en donde la información es vital para la estructura del relato: ¿quién es el personaje que enuncia el discurso en *La casa de Asterión* de Borges?; en ese saber-no saber del nombre del personaje está la clave del cuento. Lo mismo en las informaciones de la novela policial: son importantes para la solución del enigma.

• La exhaustividad de las descripciones realistas, su acumulación prolija de términos técnicos (describir es, en verdad, desplegar nombres, como señaló R. Barthes) la convierten en un verdadero *inventario* (así, un personaje o un objeto será una suma de partes enumerables).

## 3. La redundancia

La claridad en el discurso pedagógico —o en el realista que lo toma como modelo— se obtiene por medio de la redundancia. La repetición de las informaciones asegura que sean efectivamente aprehendidas por el receptor. De este modo el texto realista se presenta como redundante, repetitivo: todo es aclarado, explicado, colmado: motivación de personajes, la trama, etc. Esta redundancia sirve, además, para evitar ambigüedad.

<sup>11</sup> Hamon llama al discurso realista "ostentatorio". Es un discurso que ostenta el saber. El autor naturalista ha recogido informaciones en su "ficha" previa y debe mostrarlas, hacerlas circular en el relato. Llega, en este afán por hacer pasar el material recogido, a utilizar personajes que tienen el único fin de justificar en el relato esas fichas-descripciones, llenas de conocimientos técnicos. Si el saber técnico pertenece a la pintura, el que lo enuncia será un pintor; un médico para la descripción de la enfermedad, etc.

## 4. La trama

La trama de la novela realista se expondrá, por lo tanto, sin elipsis narrativas que den lugar a dudas o ambigüedades. Por ejemplo, cuando en *En la sangre* (cap. IX) se produce un corte temporal ("cinco años se sucedieron...") el narrador, de inmediato llena este vacío explicando con un suceso de escenas no localizadas temporalmente, la adolescencia de Genaro.

La trama de la novela realista también rehúye los "secretos", que son propios del género fantástico o de la novela policial; es por eso que muy rara vez se encuentren procedimientos que acentúen el suspenso. Si éste se produce es resuelto de inmediato: si en *Sin rumbo* de Cambaceres toda la peonada ignora quién es el padre de Andrea, Andrés rápidamente proclamará: "el padre de esa criatura soy yo (...) sépanlo todos...", con lo que cierra todas las combinaciones posibles de la trama al respecto. Esta resolución inmediata de los enigmas, a la que se suma la ausencia de "nudo" da a la narración un carácter de "acelerada" (enigma → rápida solución del enigma).

La trama de la novela realista es simple, lineal, casi amorfa; su procedimiento predilecto es la *conjunción* (encuentros, reuniones, citas) o la *disyunción* (peleas, separaciones, partidas) de personajes y de lugares. Por ejemplo: Genaro conoce a Máxima en una velada del Colón; Pablo y Loulou (*Música sentimental*) se conocen en un teatro; las fiestas de carnaval hacen avanzar la trama de *Pot-Pourri*, etc.

## 5. Personajes típicos

En cuanto a los personajes, el afán de claridad hará que aparezcan ciertos tipos lúcidos (los que saben, los que informan, los que develan los secretos: médicos, amigos de la infancia que conocen la herencia, etcétera). Si Genaro intenta ocultar su origen a los compañeros de correrías (capítulo IX), alguien que lo conoce, se encargará de revelarlo: "Luego dirigiéndose a un vecino, el carnicero de enfrente púsose a hablar en voz alta de Genaro, a referirle que con motivo de ocupar un cuarto de la misma casa había conocido al padre en el conventillo de la calle San Juan".

Para el texto realista los personajes no tienen ninguna intimidad, son traslúcidos. Si otros no los elucidan, se muestran a sí mismos. En el caso de Genaro, que aparece siempre consciente, en los monólogos, de todas sus carencias y defectos.<sup>12</sup>

## 6. Rasgos lingüísticos

En el nivel lingüístico el texto evita los llamados "modalizadores", que son la marca de la ambigüedad y de lo fantástico (son los adverbios "quizás", "tal vez", "probablemente", etc.).

Todos estos procedimientos pretenden lograr —utópicamente— un texto monosémico, sin pluralidad de significados. De allí que no es extraño ver la predilección por términos pertenecientes a sistemas con me-

<sup>12</sup> Esta autoelucidación de Genaro lleva a una paradoja: el personaje más incapaz es el más lúcido.

nor ambigüedad, como los números ordinales y cardinales (proporcionan "precisión"), o el vocabulario técnico: el uso constante de números en Julio Verne es notable hasta en los títulos (*Veinte mil leguas de viaje submarino*).

#### 7. Motivación en el nombre de los personajes

Los nombres propios (que son vacíos semánticos) están motivados en función de los atributos sociales, psicológicos o morales de los personajes. Cambaceres utiliza reiteradamente este procedimiento:

En *Sin rumbo*: *Andrés* (protagonista y centro de la novela) posee el nombre que lo convierte en "el hombre" por excelencia (del griego *anér*, *andros*: el hombre).

*Donata*: es la que se brinda, la que otorga el "don" (la hija que cambia la vida de Andrés).

*La Amorini*: es el nombre de una cantante italiana, sugiere "amoríos" (los que en efecto, Andrés mantiene con ella).

*Gorriini*: es el nombre del marido engañado que vive a costa de su mujer, la Amorini. Este nombre está formado sobre el verbo "gorrear", que significa "vivir a costa ajena", y también "ponerle cuernos la mujer a su esposo".

En *En la sangre*: *Genaro*: sugiere "género", "lo genérico", para alguien que proviene del oscuro montón de inmigrantes, de la muchedumbre.

*Máxima*: el nombre caracteriza la clase social a la que pertenece el personaje.

#### 8. Negación del carácter ficticio del texto

El paradigma del texto preciso y claro es el científico. El sujeto que enuncia un texto científico desaparece; en un tratado de física o química no interesa en absoluto la subjetividad de quien lo produce. De ahí la predilección que muestra la novela naturalista o realista por el relato en tercera persona, que otorga al texto cierto carácter de impersonalidad propio de la ciencia. "Nadie habla; los acontecimientos parecen contarse por sí mismos", dice E. Benveniste sobre este tipo de enunciación.<sup>13</sup>

Mimetizando de este modo el discurso científico, el texto realista quiere hacer olvidar su carácter *ficticio*, imaginario; se expone como una verdad científica y pretende negar que es un ente de ficción. Este procedimiento es básico para crear un *efecto de realidad*; presenta los hechos como una verdad comprobable, como "la realidad".

Pero si ha desaparecido el enunciador (el sujeto), ¿quién garantiza la certeza, la autoridad del texto? Para ello se emplea un nuevo procedimiento: generalmente, la aparición de un personaje que funciona como *garantía de los enunciados*; él emite con su autoridad científica un dis-

curso informativo (la herencia, la enfermedad, etc.); se trata casi siempre de un especialista o un científico. Por ejemplo, en *En la sangre*, Cambaceres utiliza el procedimiento con un cierto grado de hiperbolización: es tan evidente para el médico el "caso de vicio orgánico" de Don Esteban, que no se acerca al cadáver, su diagnóstico lo efectúa desde lejos (cf. cap. IV).

Existen otros procedimientos para crear el "efecto de realidad": en la novela realista se quiere dar la ilusión de que los hechos narrados no interrumpen el flujo vital, que son continuación del extratexto, o, lo que es lo mismo, quiere que desaparezca ese corte arbitrario entre lo real y lo ficticio que instaura todo comienzo novelístico. Es así que en los *incipit* (comienzos) de la novela se tratará de presentar a un personaje como ya conocido por el lector, o en una escena habitual que remita a un elemento común compartido por el lector y el autor (nombres de lugares, por ejemplo). Se hará referencia, entonces, a un extratexto conocido, y la acción inicial aparecerá como consecutiva, como perteneciente a una cadena anterior. Otros procedimientos de apertura que buscan este mismo efecto son los diálogos (dilatatorios del momento en que comienza la narración) y las descripciones, que con su documentalismo "científico", borran la ficción y conectan al texto con lo exterior.

#### 9. Anticipaciones y retrocesos

El texto realista aspira a la coherencia en todos los niveles. Esta coherencia es el lógico complemento de su afán de claridad. Hay ciertos procedimientos que ponen de relieve esta tendencia, en particular los "*flash-backs*",<sup>14</sup> los resúmenes, las paráfrasis aclaratorias, las meaciones explicativas que remiten a la herencia, la familia o un ciclo de novelas. O, a la inversa, adelantan lo que aún no se narró: la predicción, el presentimiento, la maldición, etc. En *Sin rumbo* los dos primeros capítulos presentan al personaje actuando en su medio sin explicar quién es; recién en el capítulo III se interrumpe la narración con el recuerdo del propio personaje que pasa revista a toda su vida, viéndola como "una serie de cuadros del pasado" (lo que configura un claro ejemplo de "*flash-backs*").

#### 10. Uso de otros códigos no lingüísticos

El realismo se caracteriza por apelar a una serie de códigos no lingüísticos que tienden a acrecentar el llamado "efecto de realidad". Estos códigos actúan como mediadores entre la realidad y el texto, ocupan el lugar de "lo real" y funcionan por medio de elipsis y estereotipos institucionalizados: la fisonomía, los gestos, la pintura, la escultura, los diagramas del árbol genealógico en las novelas naturalistas, los mapas, etc. La novela realista cuando describe un paisaje suele utilizar términos que remiten a la belleza previamente codificada por la pintura o la escultura.

Otro tanto ocurre con la belleza de los personajes; en *Sin rumbo* el rostro de Donata aparece "como un bronce de Barbedienne"; y Andrea es "perfecta como un perfil de Meissonnier".

<sup>13</sup> En *Problèmes de linguistique générale*, pág. 211, Gallimard, París, 1966. Traducción española: *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México.

<sup>14</sup> O *analepsis*, según la terminología de Gerard Genette, que nos parece más adecuada y sistemática (cf. *Discours du récit*, en *Figures III*, Du Seuil, París, 1972). A los anticipos narrativos los llama *prolepsis*.



### 11. Uso de nombres de lugares; referencias a la historia

Una forma de enclavar la novela en lo real es por medio del uso de nombres de lugares, calles, productos comerciales, etc., que se supone conocidos por el lector. En *la sangre* es un texto donde este procedimiento es usado con fuerte connotación social: con la sola mención del nombre de las calles por las que transita el tacheró, el lector las ubicará en los barrios pobres, haciendo intervenir su conocimiento empírico (hoy es necesaria una nota que permita, en parte, suplir ese conocimiento). Lo mismo ocurre con la cita de personajes reales (que pueden actuar o aparecer fugazmente en la trama): sitúan al texto en un tiempo histórico que funciona como marco referencial. En esto conviene tener presente el uso que la literatura fantástica hace del espacio y el tiempo narrativos, muchas veces opuesto al empleo realista (cf. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* y *La muerte y la brújula* de Borges).

### 12. La metonimia

Para Roman Jakobson,<sup>15</sup> el procedimiento característico de la prosa realista es la metonimia, como la metáfora lo es para la poesía. En la novela realista la metonimia no debe ser circunscripta al plano lingüístico, sino que se extiende a las relaciones espacio-personajes o trama-espacio. Por ejemplo: el ascenso social de Genaro, en nuestro texto, está indicado por las relaciones de contigüidad entre el personaje y los ambientes a los que tiene acceso (conventillo-casa-Universidad-Teatro Colón-casa de Máxima-estancia).

Finalmente, para situarnos mejor en el problema del realismo, deberíamos reemplazar la pregunta "¿cómo la literatura representa la realidad?", por esta otra: "¿cómo la literatura nos hace creer que copia la realidad?".

## EL NATURALISMO EN LA LITERATURA DEL 80

El sistema literario del 80 ha sido calificado de fragmentario, disperso, discontinuo. Es el código naturalista el que permite integrar esos elementos dispersos y fundar la novela moderna argentina. El naturalismo también permite organizar, con su insistencia en la causalidad de los fenómenos, todo un pensamiento sobre los orígenes.

Este proceso es claramente visible en el más importante novelista de la generación, Eugenio Cambaceres. En él es constante y consciente un esfuerzo por establecer un género autónomo y desprendido de las otras formas literarias de la época. Este esfuerzo novelístico constituye, a la vez, una reflexión sobre casi todos los fenómenos sociales —manifestos o en germen— que se agitan en la década.

### La polémica del naturalismo en Buenos Aires

El afán europeizante de los hombres del 80 en el plano cultural, hizo

<sup>15</sup> Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Minuit, París, 1963. Hay traducción castellana.

que el naturalismo fuera recibido en Argentina casi con las mismas actitudes que algún tiempo antes se registraban en Francia. Testimonio de ello son los comentarios, ya sea a favor, ya sea en contra, suscitados en el público lector, especialmente por las obras de Zola. Los argumentos usados en esta polémica en nada difieren de los sustentados en Francia.<sup>16</sup> Sin embargo, las novelas naturalistas argentinas presentan una diferencia fundamental: no aparecen embarcadas (como ocurre en Zola, que del positivismo evolucionó hacia el socialismo) en un movimiento de reivindicación social. La realidad argentina impuso grandes transformaciones en el espectro social representado: el centro de interés del naturalismo será el inmigrante.

El mismo Cambaceres se vio envuelto en sonadas polémicas, aunque este escándalo no se debe exclusivamente a su técnica naturalista, sino a las desprejuiciadas críticas que dirigió en *Pot-Pourri* a sus contemporáneos. El radicalismo liberal de sus actuaciones públicas provocó un desajuste con su grupo y lo llevó, luego de su fracaso político, a criticar las posturas de la clase dirigente a la que pertenecía.

## ANÁLISIS de EN LA SANGRE

### 1. El naturalismo y la degradación

El sistema narrativo de *En la sangre* sigue los cánones naturalistas. Este tipo de novelas, cuyo modelo se encuentra en Zola, narran siempre la degradación de una familia o de un individuo. ¿Cuál es la familia degradada en nuestro caso? No la de Genaro, como podría pensarse, sino la de Máxima, corrompida justamente a partir de la irrupción del protagonista en su seno. No obstante, una lectura más atenta nos mostraría un envilecimiento de Genaro respecto de sus padres (viciado orgánicamente el uno; tuberculoso la otra), que no se refiere a lo biológico, sino al plano moral. Los padres se han ganado la vida merced al trabajo honrado; en cambio, Genaro tentará fortuna sin hacer ningún esfuerzo, mintiendo, engañando y robando.

### 2. El proceso narrado y la división del texto

Todo relato consiste en una serie de transformaciones. En *la sangre* cuenta el proceso de ascenso social de un hijo de inmigrantes; es este proceso, pues, el que permite dividir la novela en partes. Dejando de lado el acceso del protagonista a distintos ámbitos (que analizaremos más adelante), notamos que la narración avanza por medio de desapariciones o ausencias sucesivas de personajes. Así, la muerte del padre permite a Genaro una vida más decorosa; luego enviará a su madre a Europa para borrar todo rastro de su origen que pudiera delatarlo en su simulación de "hombre decente"; esta simulación permite el casamiento con Máxima, pero es la muerte del padre de ésta la que deja en manos del arribista la

<sup>16</sup> Véanse los testimonios de Benigno B. Lugones, Luis Tamini y otros, en *El naturalismo en Buenos Aires* (selección de Teresita F. de Fritzsche), Fac. de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1966.

posibilidad de manejar elevadas sumas de dinero. La estructura misma del relato parece señalar una advertencia; la última muerte o desaparición funciona como una prevención casi pedagógica para el futuro. "Te he de matar un día de éstos, si te descuidás" son las últimas palabras del texto proferidas por Genaro. Si el nombre de Máxima (cuyo apellido no conocemos) funciona como metáfora de una clase social, es este último peligro de desaparición que el texto parece señalar y conjurar. Cambaceres anticipaba, sin saberlo, sucesos que tomarían forma muchos años después.

Esquemáticamente el proceso de ascenso social y la desaparición de personajes se muestra en el cuadro de pág. 35.

### 3. El proceso de ascenso social y el espacio

En la novela realista o naturalista hay una relación metonímica entre espacio y personaje, que fue sintetizada por Balzac en una de sus novelas: "Su persona explica la pensión, como la pensión implica su persona".<sup>17</sup> Aunque Cambaceres utiliza el mismo procedimiento (el conventillo y las escenas de la calle en los primeros capítulos cumplen la función de explicar a Genaro por las determinaciones del medio), la significación del texto impone notables variantes. El espacio al que el personaje accede en su ascenso le presenta vallas o barreras que deberá sortear. El cambio de espacio va señalando el ascenso; las barreras,<sup>18</sup> por lo general, son exámenes que Genaro debe rendir para penetrar en un nuevo ámbito. Estos espacios son espacios sociales, connotados por su grado de pureza, confusión o mezcla; están indicando una cierta jerarquía, perceptible por la comparación entre ellos.

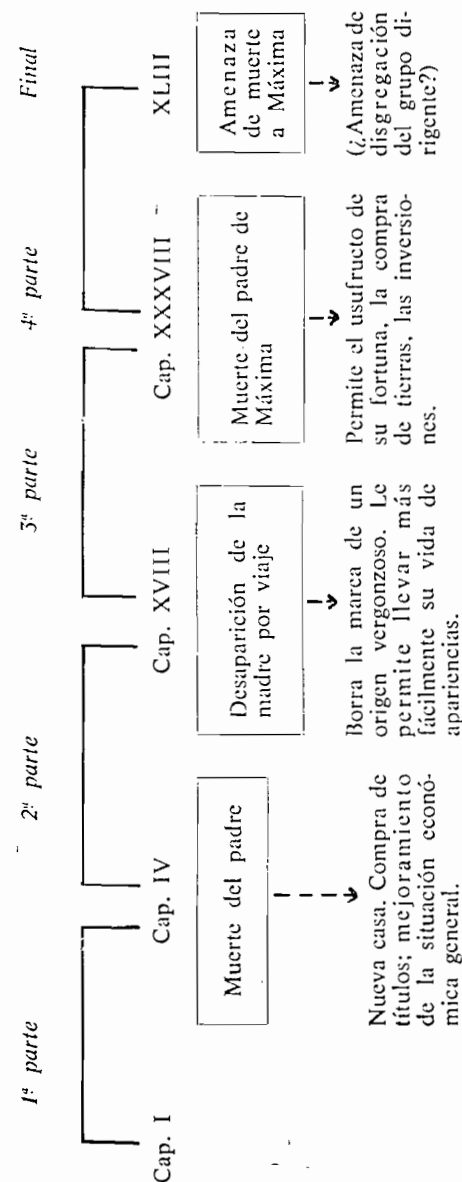
a) Además del conventillo, es la calle, donde juega con otros pilluelos como él, el ámbito "originario" de Genaro. Sitios ambos de máxima corrupción social y moral: el conventillo, "ese humano hacinamiento" tiene basuras en el suelo para indicar su grado de corrupción, y es comparado, para acercar lo humano a lo bestial, con algún "inmenso palomar"; la calle, lugar de recorridas del padre tachero, es para la niñez de Genaro un sitio de degeneración: "Jugaban a los hombres y las mujeres; hacían de ellos los más grandes, de ellas los más pequeños, y como un manto de vergüenza (...) contagiado por el veneno del vicio..., etc." (cap. II).

b) El primer lugar que señala un ascenso es el colegio dependiente de la Universidad, donde Genaro realizará los estudios preparatorios. Notemos que en este lugar se marca la entrada del protagonista por medio de un examen.

El tema del examen como barrera es capital en este texto. Siempre

17. *Le père Goriot* (1834). Se refiere a la dueña de la pensión, Madame Vauquer. Para el análisis detallado, cf. Auerbach, *Mimesis*, págs. 411-451.

18. La puerta, el portero, o las llaves, son motivos que también señalan la penetración de Genaro, su deseo de ascender, o los impedimentos que se le interponen. Cuando ambiciona entrar al Club del Progreso teme "que le fueran a arrimar con la puerta en las narices"; al ser rechazado piensa: "le habían cerrado la puerta, podía muy bien suceder que se les metiese por la ventana" (cap. XXIV). Además: la puerta de la sala de exámenes que quedó abierta y que permite su ingreso.



habrá una prueba que exija a Genaro mostrar su inteligencia o su origen, sólo que aquí, en el colegio, aparece como irrisoria y trivial; quien lo toma está desvalorizado previamente, es un catedrático zánibo, hijo del país y "picado de viruelas". El contenido del interrogatorio, hecho al pasar, es ridículo: contestar que el pronombre reemplaza al nombre. Es por eso que Genaro logra aprobarlo tan fácilmente, no exige inteligencia, sino mecánica memorización. Un sitio cuyo ingreso es tan poco restringido acarrea la mezcla social: "había grandes, chicos, bien vestidos, otros pobres...". Los alumnos son vistos en una enorme confusión (en rigor: la confusión social), lanzando "alaridos de indios", animalizados ("como perros atados"), y —lo que es más sugestivo— se los liga a "los desbordes del torrente popular".

c) El próximo examen (cap. XIII) está ligado a un ámbito que se carga de intenciones simbólicas. Aparece solitario, vacío, sin la "mezcla" de la presencia humana, y ligado a un pasado prestigioso. El saber que exige no es ya irrisorio: se trata de la física, modelo de las ciencias para el positivismo, y que el texto opone a las humanidades desvalorizadas del examen anterior. Genaro logrará aprobarlo, pero gracias al fraude, es decir, apelando no a la inteligencia, sino a la astucia heredada. Conviene señalar un detalle: la puerta, esa otra marca de las barreras que se le interponen a Genaro, había quedado abierta por descuido del bedel; sólo así parece accesible este ámbito al protagonista.<sup>19</sup> ¿Qué simboliza además de la ciencia o la cultura este salón de exámenes? El sitio de la tradición: lo preside el busto de Rivadavia, de quien los hombres del '80 se consideran continuadores, y cuya patriota e ilustrada figura es la antítesis de Genaro. Todo connota lo añejo de una tradición: los sillones son "tradicionales", las viejas pinturas de los antiguos rectores parecen mirarlo. En ese lugar solemne Genaro es doblemente extraño; por su ignorancia, y por ser ajeno a las tradiciones argentinas que la sala manifiesta.

En este capítulo la ciencia se opone a la superstición "hereditaria" de Genaro: la repetición del número trece es de mal agüero; el aula que simboliza el saber, está cargada de acechanzas. Genaro percibe todo con mirada supersticiosa; el busto es "funesto emblema"; la urna "una caldera enorme", "un mensajero del infierno". Estos signos demoníacos subrayan una ignorancia contra la que Genaro lucha en vano.

d) El próximo ámbito, el Club del Progreso, es totalmente inaccesible a Genaro. Sitio de distinción social adonde concurre lo mejor de la sociedad porteña, también tiene su comisión examinadora y su bolilla negra. Pero Genaro no responde aquí por ningún saber; lo que se indaga es su nombre o, lo que es lo mismo, sus orígenes, su sangre. Sitio vedado en el que ningún disimulo resulta posible. Que se trata de un examen, el texto lo señala con el recuerdo de Genaro: "despertaba en él una remiscencia: su examen, la otra urna, el otro tribunal..." (cap. XXII).

e) En el ámbito de Máxima, penetra metafóricamente, como le hace

19. Es interesante observar que cuando Genaro intenta robar el testamento del padre de Máxima, forcejea en vano su escritorio tratando de abrirlo pero sin éxito. Lo logrará por casualidad. Con todo esto se insiste en su torpeza y falta de razonamiento.

decir Cambaceres, "por la ventana". Lo que posibilita el pasaje es la farsa y el engaño de Genaro y la buena fe confiada de la familia que, sin exámenes de ningún tipo, lo recibe en su casa y desoye las advertencias de quienes conocen parte de la historia oscura del "tacherito".

Si bien en este "sagrado" ámbito Genaro penetra con sus malas artes, Cambaceres reprocha también la inadvertencia o la generosidad excesiva de las familias tradicionales. La carga biológica vuelve "irresponsable" a Genaro, pero no a quienes tienen el deber de velar por la propia pureza. El padre de Máxima le dirá: "Ha sido usted un gran canalla, mocito, y yo... yo un gran culpable"; Máxima, por su parte, reconocerá que "había sido culpable ella... ¡sí, había sido culpable, día a día, hora por hora, más y más!" (capítulo XXXIV).

Que haya llegado aquí supone sus aspiraciones logradas, pero para los dueños del ámbito, una amenaza de corrupción.

#### 4. La herencia: cualidades y acciones

El tema de la herencia puede rastrearse en los párrafos donde explícitamente el narrador la utiliza como explicación, o bien en otros niveles, donde su presencia no resulta tan manifiesta. Es el caso de las cualidades y acciones de Genaro, que repiten las de su padre.

##### a) Las cualidades

A don Esteban, cuando camina buscando trabajo, se lo compara con un buco ("Había en su paso una resignación de buco"); Genaro, empeñado en su pesada rutina de estudiante sin talento, aparece repitiendo la lección con "un tesón de buco uncido al yugo". Un mismo rasgo estilístico —la comparación— reproduce las cualidades comunes: en el sistema textual la herencia sólo puede enunciarse o actuar por medio de la repetición.

El padre enojado semeja a "un gato que se encrespa"; esta animalización se reproduce, de manera explícita en Genaro, quien está "dotado de la astucia felina de su raza" (cap. XI) y se abalanza sobre el dinero que roba al padre muerto de Máxima "en un brusco manotón de gato hambriento" (cap. XXXVII).

La "sórdida avaricia" del padre mencionada en el cap. III, parece multiplicarse en el hijo hasta en actos que no tienen que ver con el dinero; al no atreverse a dirigir la palabra a Máxima, se señala su "cobardía austera de avaro" (cap. XXVII), e inclusive su amor por Máxima será "la fiebre avarienta del desco" (cap. XXIX).

La ausencia de sentimientos —otro rasgo heredado— surge de la estructura del relato mismo. Hay dos secuencias narrativas que en la novela se ponen en paralelo: el nacimiento de Genaro y la muerte de su padre. El texto, basando su desarrollo en el sistema de la herencia, dedica su primer capítulo no al protagonista, sino al padre, generador de todos los rasgos psicológicos negativos.<sup>20</sup> El nacimiento de Genaro se produce al

20. El papel de madre en todo el universo novelístico de Cambaceres siempre es "positivo" y sobreprotector. En este texto su instinto es el que impulsa a Genaro a estudiar, oponiéndose a la negativa paterna. Podría pensarse que los desco de "trepador" que Genaro posee reproducen los expresados por su madre en los capítulos VII y VIII: "Soñaba con hacer de su hijo un señor, un rico...", "...complacía en forjar así un desti-

final del primer capítulo, ante la total indiferencia del padre, que trabaja "ajeno al cuadro", "imperturbable". La misma indiferencia se reproduce en el capítulo IV, cuando Genaro contempla con "una ausencia absoluta de pesar, de sentimiento" el cadáver de su padre. Y esta ausencia de sentimientos familiares parece continuar todavía en la actitud que Genaro asume respecto de su propio hijo, más preocupado por el dinero que por su paternidad (con lo que calca la actitud de Don Esteban en el capítulo I).

#### b) Acciones

El padre, don Esteban, es presentado *deambulando* por la ciudad; su profesión de tachero lo hace *errar* por ese ámbito que caracterizamos como uno de los originarios de Genaro (los dos aparecen en el primer capítulo). "Como esos perros que merodean de puerta en puerta", se dice de los primeros años de inmigrante en el cap. III; y ya en mejor posición "recorrió uno a uno los barrios del Sud" con el objeto de encontrar casa.

Genaro también aparece en permanente movimiento: camina, ronda, anda. Sus primeros años los pasa en la calle; el narrador señala su iniciación: "Y empezó entonces para Genaro la vida *andariega* del pilluelo, la existencia errante (...) del muchacho callejero" (cap. II). Durante los estudios preparatorios su vida consiste en un *vagar* por los más variados sitios de la ciudad. Incluso cuando estudia rutinariamente lo hace en una "*incesante marcha* a lo largo de la pieza" (cap. XI). En el examen del capítulo XIII "*iba y venía* intranquilo, *vagaba* de un sitio a otro"; en ese nuevo "examen" del Club del Progreso "*veíasele vagar, errar* a la aventura día y noche..." (cap. XXIII). El último capítulo también lo presenta desesperado y vagando por la ciudad.

Si se recuerda lo dicho sobre la movilidad social del inmigrante, resulta claro su *vagar*, ese "no estar quieto" con que la novela parece percibir a Genaro, saliendo de su ámbito originario para "rondar" a pie o en carruaje por el sitio "vedado"<sup>21</sup> donde vive Máxima (capítulos XXV y XXVII).

Ciertas acciones brutales del padre, el hijo las repite (o sea: las hereda). El tachero había aplicado "tratamientos brutales en la persona de su mujer" (como había también golpeado y azotado al propio Genaro); entonces la misma conducta brutal repetirá éste con Máxima. Primero al seducirla: "un orgullo *brutal* de macho satisfecho"; y luego, en el capítulo final al castigarla ("a tirones, haciéndola rodar, dejó estampados los cinco dedos de su mano en las carnes de su mujer").

Otra acción reproducida: los últimos movimientos del padre antes de morir hacen que se parezca a un reptil: "como si hubiese intentado arrastrarse de barriga". No sorprende entonces, que para Genaro proliferen las comparaciones en las que éste aparece como reptil. Así en el café

no de grandezas para su hijo...". Así es la madre que aparece en el Prólogo de *Por-Puerto*, que se esfuerza por hacer de su hijo un abogado y lo mima; o la madre de Andrés en *Sin Rumbo* que sueña "otras grandezas para su hijo, cómplice inconsciente [...] dispuesta siempre a encubrirlo" (op. cit., págs. 156-157).

<sup>21</sup> Así se califica la quinta de Máxima, cuando Genaro, indeciso, "penetraba con paso incierto y cauteloso, como pisando en *vedado*" (cap. XXV).

cundo festeja con sus amigos le falta el aire "como un reptil" (capítulo XVI); o cuando decide abordar la quinta de Máxima "sugiriendo en su andar, la idea del andar escurridizo de las *culebras*" (cap. XXV). Se comparan las acciones de Genaro con los reptiles para reforzar su asociación con *lo bajo* (lo bajo del suelo por donde se deslizan estos animales, lo bajo de su extracción social, y finalmente lo bajo de su catadura moral).

El sistema de gestos reproducidos, "heredados", tiene un punto esencial: la relación que con el dinero mantienen padre e hijo, en tanto seres *groseramente* materialistas. Al morir don Esteban, su cadáver retiene una actitud que lo sintetiza por entero: "tenía, en la crispadura de sus dedos apretada la llave del cajón del mostrador" (cap. IV); Genaro, para la ocasión, ha sido enviado a comprarse un traje negro, y en un gesto maquinal necesita tocar el dinero que lleva en el bolsillo. Primer gesto que reproduce aquel último de don Esteban, primero también en una serie que pasa por el robo al padre de su esposa, y culmina con las inversiones en terrenos.

#### 5. Lo alto/lo bajo. La materia/el espíritu

Toda la novela trabaja estas dos oposiciones: lo bajo, lo material, por un lado —que corresponde a los inmigrantes—, y lo espiritual, lo elevado, como patrimonio del grupo elegido.

##### a) Lo alto/lo bajo

Vimos que el reptar, el estar abajo, en la tierra (¿en la escala social?) la novela lo establecía como parte del sistema de la herencia.<sup>22</sup> Hay que agregar que "lo bajo" ("todo ese mundo de *bajos* sentimientos": capítulo XII) se opone expresamente a los sentimientos elevados y espirituales de los compañeros de Genaro, quienes tampoco adquieren sus cualidades, sino que "nacen" con ellas. Genaro huye de la "atmósfera *elevada* y pura" del café, porque "le faltaba el aire (...) como falta a los reptiles donde se ciernen las águilas" (cap. XVI). También contempla la casa de Máxima "desde abajo", y es "bajo" su estallido de odio cuando no consigue entrar al Club del Progreso; como es "baja" la maledicencia "callejera" de criados y chusma de servicio (su ambiente) que emplea para desacreditar a sus ilustres compañeros, cuando con rencor piensa en ellos (cap. XVI). Frente a esta opinión "baja", la madre de Máxima tiene de él una "alta idea": lo elevado del nacimiento se corresponde con pensamientos que de ninguna manera pueden ser mezquinos.

##### b) Lo material/lo espiritual

Genaro mismo vive comparándose con "los otros", con los criollos de buena cuna; éstos son inteligentes, generosos y desprendidos. Todas cualidades elevadas, espirituales. El materialismo de Genaro, de su familia y de su grupo, está constantemente reiterado a lo largo de la novela. Comienza —como todo— con su padre. La barriga que se arrastra y que luego se hincha marca el cadáver con el signo de lo material; es la comida y no otro signo, el indicador de que su vida sin espíritu se ha ex-

<sup>22</sup> El padre al morir parece reptar; su hijo también está en contacto con lo bajo: "en un ángulo del suelo [...] dormía Genaro" (la misma escena).

tinguido: "... no va a comer más pan ése" —exclama corroborando su muerte un vigilante. La gente del velorio "no piensa"; y Genaro, de toda la ceremonia fúnebre, sólo es capaz de percibir "la materialidad del hecho mismo"; su madre, luego, concibe la felicidad como "vida material" y "pan asegurado". Otra vez lo material y la comida señalan, para Cambaceres, la carencia de espíritu, en los inmigrantes. Una carencia que se extiende a todos los actos de Genaro: sólo ve "paredes viejas, ladrillos", en la casa patricia de su mujer, incapaz de percibir su valor tradicional o sentimental; por eso lo que no logra aprehender en los textos es lo "inmaterial, algo como el *alma* de la tinta". La barrera que lo separa del ascenso legítimo es una imposibilidad intelectual y espiritual que lleva "en la sangre". Esta barrera intelectual se representa, una vez más, con una puerta: "y era entretanto el libro como una puerta cerrada tras la cual se ocultara lo *impalpable*" (cap. XI).

El esquematismo de la novela es traslúcido: al grupo de los elegidos corresponden todas las noblezas del espíritu; Genaro es pura materia.

#### 6. La facundia, síntesis de espiritualidad

Los hombres que sostienen el prestigio literario del 80 se caracterizan por ser la quintaesencia de la espiritualidad que conversa. El hablar es la cualidad más elevada de un ejercicio social que sólo adquiere el carácter de exquisitez, si se lo practica entre iguales. El "Entre-Nos" de Mansilla configura el ejemplo más diáfano de lo dicho. Así, lo biológico en Genaro, su tara hereditaria, lo incapacita para la función intelectual más reconocida socialmente: la palabra. Palabra que tiene en la época dos inflexiones: una, la locuacidad política del Parlamento, y la otra, el ejercicio literario. Genaro se autoexcluye explícitamente de la primera, aunque "otros más brutos que él" lo han intentado; este quehacer no es suficientemente "positivo y eficaz" como el dinero que considera, siguiendo la herencia paterna, "mejor y más sustancioso que la gloria" (capítulo XXXVIII).

El burdo dinero es la materia sin espíritu (único blasón que pueden detentar los que trepan); por lo tanto, es mudo: Genaro, hábil en este juego de silencio, guardará en el banco el dinero robado al padre de Máxima y lo hará —según dice el texto— "calladito la boca".

Genaro ha intentado en vano el prestigio del estudio, que en la novela se asocia —y se confunde— con el uso y el dominio de la palabra. En el examen de física su voz sólo en apariencia es fluida. La simulación permite sortear esta prueba intelectual, pero el texto lo somete a otra en el capítulo XV: debe improvisar en público; no lo hará porque no se trata de repetir, sino de emplear una cualidad innata, esa facilidad de palabra que en los otros surge espontáneamente. Los capítulos XV y XVI están contruidos sobre la base muy notoria de un contraste: Genaro y los otros. Genaro aparece "abstraído, ensimismado", su cabeza está "seca" (aquí el vacío es de voz, de palabras); en cambio, otro estudiante ha dicho previamente un discurso fácil que se compara a un "torrente de la palabra"; alguien grita y frente a la mudez del "tacherito" su voz salta "como inspirada". El tema de "la voz" está muy presente en esta se-

cuencia: el grupo entona "a voz en cuello" el himno patrio. La voz de este grupo, como se ve, aparece identificada con la patria y lo criollo; Genaro es insensible a estos valores patrióticos, es un desarraigado cuyo fin de fiesta será la soledad resentida (cap. XVI). Opuesto al grupo, donde la facundia, el patriotismo y los sentimientos familiares brotan espontáneos, Genaro vuelve solo, sin familia que lo regañe, sin que ninguna voz lo reciba, en el silencio de una carencia afectiva, en "la misteriosa mudez de su conciencia" (cap. XI).

Como Genaro es la mudez misma, la incapacidad de hablar, cuando estudia se compara a los otros y éstos se le aparecen hablando y conversando. Por esto mismo uno de los ejercicios escolares que debe sortear es un *debate*. Su adversario (cap. XI) tiene una voz "clara, sonora, cruel", y al compararse con los otros en la "interioridad de su conciencia", son sus voces las que llenan ese vacío: "le parecía estar oyéndolos... ¡Y cuánta razón tenían!" (cap. XII). Genaro asume la voz de los otros como la verdad. El texto niega sistemáticamente a Genaro el valor social más alto, la palabra; y como la palabra es poder, con su ausencia se le niegan también los poderes que ella implica.

Claro resulta que, si el texto muestra la radical mudez de Genaro, también exhibe otro proceso, esta vez muy eficaz: su actuar. Genaro no habla, actúa, se mueve; es, en este sentido, exitoso.

#### 7. El ser y el parecer

El ser (o la verdad) de Genaro es lo biológico. La herencia determina la ignorancia y la brutalidad esenciales de quien sólo puede vivir apegado a la materia. Su ascenso social consiste en simular lo que no es, en disimular su esencia. La novela muestra en todo momento este proceso de simulación: "el único talento que tenía él —dice Genaro— era el de engañar a los otros haciendo creer que lo tenía"; y este talento es también algo instintivo, puramente animal, "su maravilloso instinto de zorro" (cap. XIII).

El no coincidir entre ser y parecer, comienza, una vez más, con la imagen paterna: si el texto va a mostrar a Genaro en una representación teatral constante, el entierro de don Esteban participa de las características de una farsa, porque pretende adoptar formas solenes de una civilidad que no le corresponde: los coches fúnebres se "disfrazan", los hombres que llevan el ataúd caen al suelo, los carruajes no alcanzan para transportar a toda la gente, un cochero de último momento, sucio, no alcanza a disfrazarse "de galera".

El texto utiliza el tema de la máscara, la careta,<sup>23</sup> el teatro y el carnaval para insistir sobre lo falso e inauténtico de su protagonista. De allí que el episodio que catapultará su ascenso, la seducción de Máxima, ocurra en un teatro y durante el carnaval.

En nuestro análisis del espacio hemos dejado aparte el teatro Colón, sitio de encuentros de la *élite*. En primer lugar, este teatro indica un

23 Genaro piensa: "Bien sabía [...] el papel que desempeñaba, [...] Pero así intentara arrancarse la careta y mostrar las uñas" (cap. XXX). Nótese la unión de dos series: el disfraz y lo animal.

ascenso del protagonista, si hacemos jugar la pareja de contrarios "afuera-adentro" (en el capítulo II Genaro juega afuera del teatro con otros niños pandilleros, en el capítulo XVIII y en el XIX, lo vemos dentro, dueño de una localidad). Pero es además un espacio que se encuentra recorrido por otras series de significantes: lugar del engaño por excelencia, y también sitio de confusión, de mezcla social. Por eso es durante el carnaval que Genaro consigue sus propósitos; momento en que las jerarquías quedan abolidas, invertidas o confundidas por el disfraz ("en esos días de locura y de licencia en que todo era permitido", cap. XXXI). El sitio ha sido invadido por la chusma, de donde Genaro procede; este contacto hace que el lugar se tiña con los atributos que le corresponden: animalidad, suciedad, brutalidad: "un tufo se sentía caliente y fétido, salía del teatro en bocanadas como el aliento hediondo de una fiera". Lo que el texto parece temer más se halla condensado aquí: la mezcla social, el engaño, la abolición de jerarquías, el poder de la chusma.

## 8. El nombre

¿A través de qué significantes la herencia se muestra en el texto? A través del nombre, o de los nombres, condensadores de las gracias o desgracias que la herencia concede, pues hay dos "sangres" en esta novela: la de Genaro y la de Máxima. Los dos personajes son representantes de dos grupos que se oponen en forma contundente.

Genaro insulta su estirpe, se autodesprecia, pero fundamentalmente desprecia su nombre ("se injuriaba, acumulaba palabras injuriosas sobre su propio nombre"); por un momento de fugaz apoteosis, al aprobar su examen, piensa que "su nombre, su oscuro, su desconocido nombre, el nombre del 'hijo del tachero' aparecería en las columnas de la prensa". Frente a esta oscuridad, en cambio, la familia de Máxima, de sangre criolla, con fortuna de viejo cuño, posee un "nombre de todos conocido, mil veces lo había oído pronunciar". Todo lo relacionado con los orígenes es, cuando debe exteriorizarse, cuestión de nombres o sobrenombres; al descubrir sus compañeros que los ha engañado simulando una posición ilegítima (cap. IX), lo llaman "el tachero", una denominación que lo describe con justeza, pues el nombre, en la novela, sintetiza la jerarquía social. También es cuestión de nombres su entrada en el Club del Progreso, cuando su apellido debe exhibirse públicamente. Al no poder entrar, su odio se desatará precisamente sobre el nombre de los otros, recogiendo los chismes oídos en el bajo ambiente del que procede. Los otros, los que tienen la vanidad de su origen, son los que "llenaban la Universidad con sus nombres". En esta última cita se ve bien cómo el texto legitima un grupo social: ocupa un ámbito, ejerce un dominio por la misma fatalidad, por la misma ley que impera negativamente sobre Genaro. El texto dice que las bellas cualidades de la inteligencia se heredan: cuestión de nombres y apellidos.

## 9. De lo anónimo (colectivo) a lo individual

Más que la historia de un ser anónimo y oscuro, *En la sangre* propone la lectura de un proceso de individuación creciente. El proceso

parte, pues, del anonimato. Pero en este texto el anonimato no es la ausencia de nombre, sino la confusión con la muchedumbre, con el grupo. En esa confusión de lo indiferenciado consiste el anonimato.

Los primeros capítulos de la novela muestran al personaje formando parte de un modo de vida colectivo: el conventillo, ese palomar repleto de gente en el que se produce su nacimiento. Genaro nace entre los otros, casi públicamente. Aparecen en ese momento ruidosos grupos de inquilinos que ríen y comentan el suceso. La pandilla en la que crece es otra forma grupal, colectiva; en la muerte del padre también se insiste en la pluralidad: los vecinos que pasan se agrupan y "todos en tropel penetraron en la casa"; el colegio como lugar de mezcla participa de estas características ("el torrente popular", "el enjambre", "el coro"); las salidas con sus compañeros de estudio son en pandilla y se dice de ellos que vagan "en tropel".

El proceso de individuación está claramente indicado en la novela: tiene su punto de partida, su desarrollo y también sus motivaciones psicológicas analizadas en detalle. La motivación se narra cuando los compañeros descubren su origen y le ponen el sobrenombre de "tachero" (cap. IX). El capítulo X es un análisis de las reacciones que ha despertado esto en Genaro: odio, rencor, despecho, resentimiento; y con estas motivaciones, ya en el capítulo XI comienza un proceso que lo hace rehuir la compañía de los demás: se encierra para estudiar, solitario. El texto insistirá a partir de aquí en su soledad: "alejábase cabizbajo y solo él" (cap. XII); mientras sus camaradas festejan en el café (cap. XIV) él permanece "ensimismado, allá solo en sus adentros"; al planear una vida más decente, desdeña vivir "en medio de la chusma" (cap. XVII), y come solo en la fonda "antes que se llenara de gente".

La soledad radical y el proceso de individuación se acentúan y culminan en el último capítulo: vagabundear solitario por las calles, falso intento de suicidio, etc. ("solo, solo, lo había estado, lo estaría toda su vida, siempre, era fatal..."). Por supuesto este rasgo de misantropía lo vuelve más inhumano, pero el proceso así planteado tiene otro aspecto: en esa individuación, en ese actuar por sí mismo del personaje está el peligro que el texto denuncia. En lo indiferenciado y colectivo de su medio, cuando es uno más en el conventillo o en el colegio, no plantea ningún problema; en cambio, al actuar solo se vuelve cada vez más peligroso. Su amenaza final, dirigida a todo el grupo de notables encarnado por Máxima, así lo muestra.

Una prueba de que la élite porteña era consciente del riesgo incontrollable que estos matrimonios con advenedizos acarrea, la encontramos en Miguel Cané:

"Pero honor y respeto a los restos puros de nuestro grupo patrio; cada día, los argentinos disminuidos. Salvemos nuestro predominio legítimo, no sólo desenvolviendo y nutriendo nuestra espíritu cuanto es posible, sino colocando a nuestras mujeres, por la veneración a una altura a que no llegan las bajas aspiraciones de la turba. Entre ellas encontraremos nuestras compañeras, entre ellas



las encontrarán nuestros hijos. *Cerremos el círculo* y veamos sobre él" (*Prosa ligera*).<sup>24</sup>

#### 10. Algunos rasgos de estilo

El rasgo más evidente del estilo de Cambaceres en esta novela es la acumulación. Un rasgo que a veces atenta contra su prosa, tornándola reiterativa.

La reiteración es profusa y comprende las categorías léxicas principales: sustantivos, verbos, adjetivos. Con sólo abrir una página al azar, se puede ilustrar esta tendencia. Entre los términos de la acumulación hay, casi siempre, una relación de sinonimia, con lo que también se repite o reitera el contenido, rasgo esencial del estilo didáctico:

— "algo claro y distinto se acusaba en él, surgía netamente de su corazón y de su alma; una falta, una ausencia absoluta de pesar, de sentimiento..."

Nótese en el último ejemplo la casi sinonimia: claro-distinto; se acusaba-surgía; corazón-alma; falta-ausencia; pesar-sentimiento. La información tiende a la redundancia.

El uso de repeticiones en todo el texto lleva, en algún momento, al pleonismo, como por ejemplo, cuando se quiere insistir en la falsedad de Genaro y se dice de su examen que es "una falsa imitación".

Ha sido señalada por los críticos la ausencia, en esta novela, de los giros franceses característicos de la prosa del 80. Menos abundantes incluso que en *Sin rumbo*, aparecen en el episodio del café, y porque su dueño es un francés: esta atmósfera 'gala' se logra salpicando la descripción con uno que otro vocablo francés.

Los galicismos son una constante que no se puede achacar sólo a la prosa de Cambaceres, sino que se encuentran en todos los escritores del período.

Un rasgo estilístico que distingue a Cambaceres es el haber empleado con singular conciencia lingüística la imitación del habla de los inmigrantes (su Tanieta de *Pot-Pourri* y el cócoliche de *En la sangre*). Hay que destacar, sin embargo, que el procedimiento no se aplica homogéneamente en el caso de la madre de Genaro (sí para su padre): en el momento del parto (cap. I) exclama "Madonna Santa", pero luego en el cap. XVII su habla es correcta ("...dejarte a ti mi hijito... irme tan lejos, enferma y sola?"). La explicación de esta peculiaridad no está en un descuido de Cambaceres, sino en que la trasposición del habla supone una cierta jerarquización; si (como apuntamos en la nota 20) el arquetipo de la figura materna es siempre en nuestro autor fuente de bondades, es lógico que se refleje en su lenguaje.

Otra vertiente de este 'realismo textual' lo encontramos en la trasposición del habla porteña con sus peculiaridades fonéticas: "Está mamau el gringuito", dice un condiscípulo de Genaro. Aquí también hay una jerarquización: en el ejemplo citado se trataba de una voz anónima, que

<sup>24</sup> Citado por González, S. y otros: *El 80. Visión del mundo*; la bastardilla es nuestra.

forma parte de un grupo distinguido; cuando es un individuo de ese grupo, Carlos, quien habla, lo hace empleando giros familiares pero sin deformaciones fonéticas: "el club así es un velorio..."; "cuando somos nosotros los que dirigimos el pander..."; "no embrome compañero...", etc.

Es notable el uso del lenguaje familiar, trabajado a través de frases hechas. Esto se extiende inclusive hasta la utilización de expresiones vecinales al lunfardo.<sup>25</sup> A veces se las entrecomilla para circunscribir bien el mundo lingüístico de Genaro, un mundo cuyos valores narrador y lector no comparten.

Los pensamientos de Genaro son, muchas veces, una seguidilla de frases hechas tomadas de la lengua familiar (aquí lo vulgar de las frases se corresponde con la vulgaridad del personaje: "Y no había vuelta que darle entretanto, no había que hacer, mal que le pesara, fuerza era conformarse... ¡querer darse aires con eso... gran puñado eran tres moscas! —exclamaba para sí" (cap. XVIII).

En este texto se utilizan constantemente comparaciones tomadas del mundo animal, para animalizar conductas, reacciones, sentimientos, tanto de Genaro como de su padre. Los ejemplos abundan en toda la novela: "como murciélagos" (para la pandilla); "como esos perros", "había en su paso una resignación de buzy", "semejante al gato" (para su padre); "con un tesón de buzy", "la astucia felina de su raza", "como falta a los reptiles", "como contemplaba las uvas el zorro" (para Genaro).

Un rasgo propio y exclusivo del estilo de esta novela lo constituye la inversión constante del pronombre sujeto (especialmente en tercera persona). Este procedimiento provoca dos efectos poco menos que ineludibles en el lector, dada la abundancia con que es utilizado; el primero: la insistencia en ese "él" por la posición infrecuente y marcada que ocupa; el segundo: la alteración en el orden de las jerarquías sintácticas.

"¿Él? Sí, cierto, era hijo de dos miserables gringos él, pero habían sido casados sus padres, era hijo legítimo él..."

Para la adecuada comprensión de este rasgo estilístico, deben recordarse previamente dos hechos:

a) En la novela existe siempre una relación variable entre los elementos (presentes siempre) de una tríada: lector-autor-héroe.

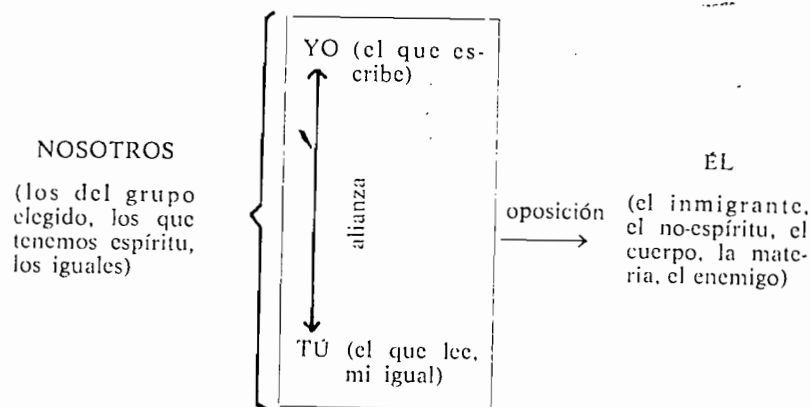
b) Todo aquel que enuncia es siempre un yo (con prescindencia de que la narración se halle en primera o tercera persona).

También para nuestro caso es útil recordar que la tercera persona (él) es llamada por los lingüistas la *no-persona*, frente a la primera y segunda constitutivas del diálogo.<sup>26</sup> Si aunamos a esto lo dicho respecto de las características bestiales o animales con que Genaro es pintado, queda

<sup>25</sup> En la época hay ya interés por el lunfardo. Benigno B. Lugones, periodista y defensor del naturalismo, publicó en 1879, en "La Nación", *Los Beduinos Urbanos y Los Caballeros de la Industria*.

<sup>26</sup> Benveniste, E., *Estructura de las relaciones de persona en el verbo* (en *Ensayos de Lingüística General*, Siglo XXI, México, 1976). Distingue dos correlaciones en las personas verbales: a) correlación de personalidad (opone yo-tú a la no-persona él); y b) correlación de subjetividad (opone yo a tú).

clara la insistencia de ese *él* (*no-persona* ajena por completo al *yo* que enuncia y al *tú* correlativo del receptor). Pueden ejemplificarse estas relaciones triádicas con un triángulo implícito en toda la novela:



Por supuesto, en cada novela las relaciones autor/lector/héroe pueden variar, pero siempre estarán presentes. En las novelas románticas suele darse, por ejemplo, la cercanía autor-héroe unidos contra un lector menospreciado implícitamente. En nuestro caso, se trata de una relación de "alianza" entre autor y lector frente a un enemigo común, el extraño, el héroe negativo, Genaro.

Respecto de la inversión en la jerarquía sintáctica, puede afirmarse que la novela está señalando en su mismo cuerpo lingüístico lo que es de por sí una posible alteración de las jerarquías sociales, tal como Cambaceres y la *élite* del 80 las entendían. La irrupción de ese "*él*" protagonista rompe la homogeneidad de las relaciones; quien habla —el autor— advierte, muestra los recovecos ocultos de su accionar para delatarlo como un peligro disgregador.

En esta tarea el sistema narrativo emplea constantemente el *estilo indirecto libre*. Si la conciencia de Genaro es *muda*, el narrador hará que hable, que se vuelva locuaz aun en sus mínimos repliegues. Si es opaca o misteriosa, habrán de explicarse todos los móviles mediante este procedimiento, una forma de intervención privilegiada del narrador en el personaje. El *estilo indirecto libre* es en verdad un enunciado doble o dialógico, en el que se entrecruzan dos voces: la del narrador y la del personaje. Ambas voces están en permanente interacción: el discurso que refiere (narrador) y el referido (personaje) se combinan en una misma construcción lingüística. Esto supone que el mensaje del héroe es percibido en función de una valoración constante por parte del narrador.

Una forma peculiar de este procedimiento, y que la novela usa en varias oportunidades, es la incorporación dentro del *estilo indirecto libre* de las "voces de los otros". Así se forma en el interior de Genaro un verdadero diálogo:

"Le parecía estar oyéndolos [a sus compañeros] a sus espaldas, antes de separarse (...):

¿Habían visto, se habían fijado cómo había estado de bien el tacherito?... Para la edad que tenía el nene. Dios lo perdonara, iba mostrando cada vez más la hilacha el mozo, era decididamente un poco bastante bruto... ¡para qué estudiaría ese pobre! Le están robando la plata los maestros, fuera mejor para él que se largase a sembrar papas...

¡Y cuánta y cuánta razón tenían!" (Cap. XII.)

#### A modo de conclusión

En la carrera de ascenso el personaje se topa, hacia el final, con un fenómeno rigurosamente histórico: la especulación con las tierras. La novela de Cambaceres parece acercarse así a una nueva problemática que será explotada de inmediato por el ciclo llamado "de la Bolsa". No hay aquí un tratamiento detallado de un fenómeno cuyos verdaderos alcances sólo después podrían percibirse en toda su magnitud. La especulación con las tierras nos muestra nuevamente el materialismo de Genaro, cuyo único norte es el dinero. A la vez ilustra su torpeza en el manejo poco inteligente que hace de los negocios.

Pero no son por cierto los hijos de inmigrantes quienes desataron esta frenética ola de especulación, esta "hora de fiebre" del 90. Preámbulo de situaciones no tan optimistas que no tardarían en desarrollarse.

## LA EDICIÓN

Seguimos en lo esencial el texto de las *Obras Completas* (Santa Fe, Castellví, 1956). El orden de los capítulos, en cambio, es el de la primera edición en libro (Buenos Aires, Editorial Sud América, 1887). Se ha utilizado esta última edición para establecer un cotejo y efectuar correcciones de detalle.

## EN LA SANGRE

No; era mucho, demasiado eso ya, como que se le cayera la cara, la jeta de vergüenza!...

¿Qué se había figurado la muy canalla, que iba a poder ponerlo como un trapo, como un suelo, así, así sin más ni más? ¡Ya vería si se había de jugar con él, si era hombre él de dejarse manosear impunemente por una mocosa como ella!

Y sin darse cuenta exacta del propósito que lo guiaba, incierto de lo que haría, ignorando aún a qué iba y para qué a punto fijo, sabiendo sólo que la idea de dañar, de causar mal, la necesidad, una necesidad imperiosa y repentina de vengarse lo impulsaba, emprendiendo a pasos precipitados el camino de su casa, acababa Genaro de abandonar su asiento.

¿Qué se había creído su mujer?... la había de parar de punta, varas la había de levantar, las hechas y por hacer le había de pagar... qué se había figurado, qué se había creído, rabiosamente murmuraba, repetía entre dientes al andar.

Llegó dando de empujones a las puertas, cerrándolas a golpes, con estrépito, como cantan los cobardes para infundirse valor. Entró a la sala, pasó por la antesala, penetró hasta el aposento de su mujer despierta aún:

—¿Me firmas el pagaré, me entregas el dinero, sí o no?

—No.

—¿No?

—¡Una y mil veces no!... soy la dueña yo, me parece...

—¿La dueña, dices? de tu plata, pero no de tu... ¡de ese soy dueño yo!...

Y arrojándose sobre ella y arrancándola del lecho y, por el suelo, a tirones, haciéndola rodar, dejó estampados los cinco dedos de su mano en las carnes de su mujer.

—¡Miserable! —gritó Máxima corriendo desahogada, yendo a ocultar su vergüenza—. ¡Miserable! —oyóse la que exclamaba desde la habitación contigua— ¡miserable, miserable! —repetía más allá, brotaba palpitante esa única palabra de su labio, como sangre que fluyera de la herida mortal de su pudor.

Él, entretanto:

—Andá nomás, hija de mi alma... no son azotes... —gruñó—, te he de matar un día de estos, si te descuidás!

## PROPUESTAS DE TRABAJO

1. *En la sangre*: estudio de la lengua. Fichar, haciendo una clasificación, todas las expresiones, modismos, léxico, particularidades sintácticas y semánticas de:

- el habla porteña y lunfardesca;
- el habla criolla.

En las expresiones familiares, vulgares o lunfardescas, ver cuáles se han conservado hasta nuestros días.

### Evolución del pensamiento de Cambaceres

2. Si se comparan la primera novela de Cambaceres, *Pot-pourri*, y la última, *En la sangre*, es posible vislumbrar cuál ha sido la evolución del pensamiento de Cambaceres. Daremos una serie de características que aparecen en *Pot-pourri*. Los alumnos organizados en grupos deberán buscar la antítesis correspondiente en *En la sangre* y elaborar una justificación en cada caso. Las conclusiones a las que llegue cada grupo serán leídas en clase y luego se abrirá un debate. A modo de ejemplo, resolvemos el primer problema:

<i>Pot-pourri</i>	<i>En la sangre</i>
a) El matrimonio, como institución social es un eje del argumento de esta novela, pero sin embargo, también aparece como burla y parodia: "...mi amigo Juan había pasado a mejor vida. Era cadáver, o lo que es lo mismo, marido".	También aquí es un eje argumental, porque permite el ascenso social de Genaro. Pero la burla se convierte en la defensa del matrimonio endogrupal, es decir, entre personas del mismo grupo social.
b) El prestigio que otorga el título de doctor aparece ridiculizado: "para ser algo en esta bendita tierra era fatal tener patente de embrollón o de matasanos".	¿Qué ocurre aquí con el título de doctor? ¿Aparece desvalorizado o sobrevalorizado? ¿Por qué? ¿Por quiénes?
c) En esta novela hay una crítica a la misma clase social a la que	En los personajes que representan a la clase alta en esta novela, ¿se

pertenece el autor, en particular a ciertos componentes considerados "impuros": "...muchos habemos cuyas venas, más que venas parecen cloacas, tal es de mezclado el líquido que por ellas corre..."

d) Una de las constantes de todos los textos de Cambaceres es la referencia al teatro. Aparecen aquí los temas del teatro, del carnaval y la máscara que son utilizados para poner de relieve la falsedad de los personajes de la alta política y los señores del gran mundo; toda la República aparece como un teatro de engaños.

e) *Pot-pourri* que es un texto totalmente humorístico, utiliza como procedimiento literario básico la *parodia*. Se parodia todo tipo de discursos: el de una carta romántica y alimbarada, las frases patrioterías de los políticos, etc.

f) Las "lacas sociales" denunciadas aquí son endógenas, porque pertenecen al mismo grupo social del narrador.

deja ver alguna fisura, alguna impureza? ¿Aparecen criticados?

¿Quiénes representan el engaño y quiénes la verdad?  
Estudiar la función del carnaval y la máscara en esta novela.

¿Existe el humorismo en esta novela?  
¿Hay algún personaje, discurso o saber parodiado?

¿Cuáles son las lacras sociales que se denuncian aquí?  
¿A qué extracto social pertenecen?

#### El tema del examen

3. Leer atentamente el capítulo XIII de *En la sangre* y luego investigar:

- ¿Cuáles son los móviles que impulsan realmente al personaje a robar la bolilla?
- Aquí Genaro parece conservar ciertos escrúpulos morales. ¿Se mantendrán éstos a lo largo de la novela?
- ¿Cuáles son los argumentos de orden moral que Genaro utiliza para justificar su conducta? Hacer una lista y tratar de clasificarlos.
- En relación con la pregunta anterior, debatir cuáles de esos argumentos son válidos o justificables y cuáles no. Preparar un informe en lengua informativa con las conclusiones.

#### Gringos y criollos

4. Análisis de texto: *En la sangre*, cap. XXXV. Leer este capítulo (pág. 130).

La estructura de este capítulo es fuertemente contrastante:

- Se oponen dos personajes, Máxima y Genaro. ¿Cuál es la técnica de presentación del pensamiento de ambos? (Notar la frase que los opone: "Otro era entre tanto el motivo, el objeto de preocupaciones...").
- Genaro y Máxima representan dos mundos de valores diferentes (gringos y criollos): ¿cuáles son esos valores? Enumerar y citar ejemplos de cada uno de ellos.
- ¿Cuál es el rasgo psicológico que predomina en este capítulo para cada uno de los dos personajes? Estar atentos a los "objetos diferentes" que ocupan los pensamientos de cada uno.

4.1. El conflicto entre criollos y gringos es tema central de *La gringa*, obra teatral de Florencio Sánchez (1904). Don Cantalicio, criollo a la vieja usanza, ha perdido sus tierras, mientras que sus vecinos gringos, que se habían quedado con ellas, las han hecho prosperar. Don Cantalicio regresa a su antiguo rancho, ahora desaparecido, y ocurre lo siguiente:

*Cantalicio*. — ¿Quién habla de don Cantalicio po'acá?

*Peón 2º*. — (*Regocijado*.) Salú, don Cantalicio. ¡Ánima bendita! Ya lo creíamos muerto...

*Cantalicio*. — Ya ve que no, amigo. ¡Cosa mala!... Che, ¿andan los gringos cerca?

*Peón 2º*. — Están en el bajo. ¿Y qué vientos lo traen por estos pagos? ¿Ande anduvo?

*Cantalicio*. — Lejos. Por la provincia de Córdoba.

*Peón 2º*. — ¿Haciendo?

*Cantalicio*. — De todo. Qué más remedio. ¡Precisé llegar a viejo pa tener que deslomarme trabajando! Y gracias que entuavía servía pa algo. ¿A que no sabés en qué me ocupo?

*Peón 2º*. — No, señor.

*Cantalicio*. — En venderles animales a los gringos. Fijate qué suerte. Yo que en mis tiempos sabía tropiar ganaos ariscos de la sierra pa mí, pa mi campo, pa este mismo campo, me veo condeño ahora a acarrearles güeyes a los colonos.

*Peón 2º*. — Lo que son las cosas, hombre...

*Cantalicio*. — Ayer nomás le traje a un chacarero del Chañarito, unos sesenta animales. Después, como quedaba tan cerca del pago viejo, le dije a Cantalicio: Che, andate a mirar cómo marcha aquello. Yo no quería pasar por este camino, pa no acordarme, ¿sabés?... Pero la querencia me empezó a cuartejar pa este lao, y cuando quise acordar, estaba aquí.

*Peón 2º*. — ¡Mire, mire!

*Cantalicio*. — De lejos la vide todas las judiadas que me habían hecho los gringos con esto. (*Mirando en derredor*.) Vean.

Vean. De la casa, ni qué hablar, parece que le van a edificar encima, un pueblo entero. ¡Ni el horno, ni la noria, ni el palenque! ¡Cosa bárbara! ¡Desalmaos!... ¿Y aquello? Eso sí que no les perdonaré nunca. ¡Tálmame los duraznitos! Los había plantao Elisa, la finadita mi hija, y todos los años daban unas pavías así... ¡Dañinos! Lo único, lo único de lo mío que entuavía puedo ver es ese ombú. Pero che... ¿Y por qué lo están podando así?

Peón 2º — ¿Podar? Al suelo va ir también. ¡Eso estamos haciendo! ¡Voltarlo!

Cantalicio. — Eso sí que no. ¿El ombú? En la perra vida... Todo han podido echar abajo, porque eran dueños. Pero el ombú no es de ellos. Es del campo. ¡Canejo!...

Peón 2º — Yo creo lo mismo. Pero los patrones dicen que el pobre árbol viejo les va a dañar la casa. (Aparece Victoria y se detiene a escuchar.)

Cantalicio. — ¿Y por qué no edifican más allá? ¡Bonita razón! Los ombuses son como los arroyos o como los cerros. Nunca he visto que se tape un río pa ponerle una casa encima, ni que se voltee una montaña pa hacer un potrero. ¡Asesinos! ¡No tienen alma! Si tuvieran algo adentro les dolería destruir un árbol tan lindo, tan bueno, tan mansito... ¡Cómo se conoce, canejo, que no lo han visto criar, ni lo tienen en la tierra de ellos!

Peón 2º — Vaya usted a hacerles entender esas razones.

Cantalicio. — ¿Y qué van a comprender ellos, si ustedes mismos, ¡parece mentira, criollos como son!, se prestan a la herejía?

Peón 2º — ¡Oh!... Y si nos mandan...

Cantalicio. — No se hace. Salgan de ahí, desgraciaos. Todos se han vendido... todos se están volviendo gringos... todos! ¡Pa qué habré venido, canejo!... ¡A ver tanta pena!

- 4.2. Teniendo en cuenta las lecturas propuestas en 4 y 4.1, investigar:
- ¿A través de qué sentimientos, concepción de la vida y las tradiciones se oponen criollos y gringos?
  - ¿Algunos de los motivos que le sirven a Cambaceres para contrastar los dos grupos, se mantienen en el fragmento de Florencio Sánchez? Justificar la respuesta.
  - Si don Cantalicio representa la tradición ¿qué podrían representar para la Argentina de 1904 los colonos italianos?
  - Confrontar la idea de tradición que se desprende de *En la sangre* con la que aparece en *La gringa*.

#### La visión cómica del inmigrante

5. El siguiente fragmento pertenece a la primera novela de Cambaceres, *Pot-pourri* (1881), y pinta a un gallego, criado del narrador. (*Obras Completas*, edit. cit., págs. 32-33.)

Tengo el gusto de presentar a Vds. a don Juan José Taniete, a quien más de una vez encontraremos en lo sucesivo, ilustre descendiente de Pelayo, cometido allá en los años de 1821, más o

menos, por padres pobres *peru hunradus*, en el pueblo de *Lestemoñu*, patrón San Vicente de *Lajraña*, *arradadu* siete *lejuas* de la *Cruña*.

Don Juan José Taniete desempeña cerca de mi real persona las delicadas funciones de portero y hombre de confianza, con más la de limpiabotas.

Y digo *Don Juan* porque él así me lo tiene dicho.

El día en que entró a mi servicio y al recibirse de su empleo:

— ¿Cómo se llama Vd? —le pregunté.

— Don Juan *Jusé Taniete* —me contestó, mostrándome una de las cabezas más cuadradas que haya tenido ocasión de admirar hasta la fecha y declinándome, en seguida, los etcéteras susodichos.

— ¡Basta, pueblo, basta! —exclamé.

No necesito más, la incógnita queda despejada, el problema resuelto, contestadas *a priori* las tres sacramentales preguntas:

— ¿Quién eres?

— Una bestia.

— ¿De dónde vienes?

— De Galicia, la tierra de bendición donde esos frutos se cosechan por millones.

— ¿Adónde vas?

— A darte más de un mal rato, a sacarte pelos blancos, a envenenarte la vida, acaso a matarte a disgustos.

En las primeras de cambio, un grave y serio conflicto, una es-cisión profunda a propósito del *Don*, amenazó turbar la calma de nuestras mutuas relaciones.

— Partamos la diferencia —le dije—:

Usted se aferra en el *Don*

Yo insisto en el *Juan* o el *Pepe*:

Lo llamaré a Vd. Taniete

Por vía de transacción.

Y quedó así satisfactoriamente resuelta para ambos esta vidriosa cuestión de etiqueta.

Taniete, pues.

— ¿Quieren Vds. una muestra, una sola, pero típica, característica, del valor inapreciable de mi alhaja?

Nótese que no se trata de un cuento de gallego o, mejor, de uno de esos cuentos que se inventan para colgárselos a los gallegos; éste es perfectamente histórico y en su verdad precisamente está su mérito.

Allá va.

Eran las siete y media de la noche.

Acababa de comer en circunstancias en que Taniete entraba con un número de *El Nacional* en la mano.

— Encienda el gas —le dije, señalando la araña colgada sobre la mesa del comedor.

— ¿Mande Vd.?

Taniete es sordo; no acostumbra darse por notificado de las órdenes que recibe sino a la segunda intimación.



—¡Que encienda Vd. el gas! —repetí, haciendo temblar los vidrios..

—Nu pierda cuidadu ninjunu.

Sacó flemáticamente un fósforo, lo rascó y, con el aplomo de un hombre que sabe lo que tiene entre manos, lo acercó a uno de los picos, sin haberse previamente tomado la molestia de abrirlo, en cuya actitud se mantuvo firme por lo menos un minuto.

¡Bien pudiera aguantarse impertérrito hasta la consumación de los siglos!

Viendo que la luz no se hacía, puso en prensa la cholla y creyó dar en el quid de la cosa.

Se golpeó la frente con la mano; salió, bajó con paso mesurado la escalera, la subió un momento después, entró de nuevo y se puso a repetir muy orondo lo del fósforo.

¡Vana tarea; siempre el mismo resultado negativo; siempre las mismas densas tinieblas nos rodeaban!

Decididamente, el gas no se encendía.

Y obsérvese que, lo que es esta vez, no se le quedó en el tintero la medida precaucional de abrir la llave del pico.

Pero ¡cómo había de encenderse si, creyendo cerrado el gasómetro que al contrario se hallaba abierto, en su empeño de abrirlo lo acababa de cerrar, el muy zopenco!

—Señor, estu no camina —dijo por fin desconcertado—. Está descompuesto el reló (vulgo medidor). Mientras me voy a llamar al maquenista mejor será que prenda una vela con este mistu.

—¡Una gruesa de cohetes en la cola le había de prender yo, so animal, por hacer las cosas al revés!

Basta, ¿no es verdad? Ya conocen Vds. a Taniete.

- a) Indicar cuál es la actitud del narrador frente al personaje.
- b) ¿Cuáles son los procedimientos que reflejan esa actitud?
- c) Estudiar los mecanismos que el texto utiliza para lograr un efecto cómico.

5.1. La figura del inmigrante tratada cómicamente ya aparece en el *Martín Fierro* de José Hernández (1872). A continuación transcribimos los versos 841-930:

Jamás me puedo olvidar  
lo que esa vez me pasó:  
dentrandu una noche yo  
al fortín, un enganchao,<sup>1</sup>  
que estaba medio mamao,  
allí me desconocí.

Era un gringo tan bozal,<sup>2</sup>  
que nada se le entendía.

<sup>1</sup> soldado contratado.

<sup>2</sup> alusión a la dureza de lengua del extranjero.<sup>3</sup>

¡Quién sabe de ande sería!  
Tal vez no juera cristiano,  
pues lo único que decía  
es que era *pa-po-li-ta-no*.

Estaba de centinela  
y, por causa del peludo,<sup>3</sup>  
verme más claro no pudo  
y esa jue la culpa toda.  
El bruto se asustó al ñudo  
y fi el pavo de la boda.<sup>4</sup>

Cuanto me vide acercar:  
“¿Quén vivore?”, preguntó;  
“Qué víboras”, dije yo;  
“¡Ha garto!”, me pegó el grito.  
Y yo dije despacito:  
“Más lagarto<sup>5</sup> serás vos”.

Ahí nomás ¡Cristo me valga!  
rastrillar el fusil siento;  
me agaché, y en el momento  
el bruto me largó un chumbo,  
mamao, me tiró sin rumbo  
que si no, no cuento el cuento.

Por de contao, con el tiro  
se alborotó el avispero;  
los oficiales salieron  
y se empezó la junción:  
quedó en su puesto el nación<sup>6</sup>  
y yo fi al estaqueadero.

Yo no sé por qué el gobierno  
nos manda aquí a la frontera  
gringada que ni siquiera  
se sabe atracar a un pingo.  
¡Si crerá al mandar a un gringo  
que nos manda alguna fiera!

No hacen más que dar trabajo  
pues no saben ni ensillar,  
no sirven ni pa carnear,  
y yo he visto muchas veces  
que ni voltiadas las reses  
se les querían arrimar.

<sup>3</sup> borrachera.  
<sup>4</sup> la víctima.  
<sup>5</sup> ladrón.  
<sup>6</sup> extranjero.

Y lo pasan sus mercedes  
lengüeteando pico a pico  
hasta que viene un milico  
a servirles el asao...  
Y eso sí, en lo delicaos  
parecen hijos de rico.

Si hay calor, ya no son gente,  
si yela, todos tiritan;  
si usté no les da, no pitán  
por no gastar en tabaco  
y cuando pescan un naco<sup>7</sup>  
unos a otros se lo quitan.

Cuando llueve se acoquinan  
como el perro que oye truenos.  
¡Qué diablos! sólo son güenos  
pa vivir entre maricas,  
y nunca andan con chicas  
para alzar ponchos ajenos.

Pa bichar son como ciegos,  
ni hay ejemplo de que entiendan;  
no hay uno solo que aprienda,  
al ver un bulto que cruza,  
a saber si es avestruza,  
o si es jinete, o hacienda.

Si salen a perseguir  
después de mucho aparato,  
tuito se pelan al rato  
y va quedando el tendal:  
esto es como en un nidál  
recharle güevos a un gato.

(*Martín Fierro*, I, 5, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1981, Introducción y notas Alcira Badano, págs. 74-77.)

*Investigar:*

- ¿Cuáles son los mecanismos que producen la comicidad del pasaje?
- Comparando este texto con la pintura de Tanieta (ver propuesta 5.1.) se observa una desvalorización del inmigrante por medio del habla y de sus acciones, en ambos casos. Indicar en el fragmento de *Martín Fierro* transcripto cuáles son esas acciones y qué importancia tienen para el mundo del gaucho.

<sup>7</sup> fajo de hojas de tabaco.

- Teniendo en cuenta la situación social del gaucho en la época de redacción del *Martín Fierro*, tratar de encontrar justificaciones a la actitud despreciativa hacia el gringo.

5.2. La figura del inmigrante aparece como protagonista de un género teatral netamente argentino: el grotesco. Este género tuvo su desarrollo entre los años 1920-1930; su antecedente es el sainete criollo, donde proliferan los gringos y su ámbito vital característico: el conventillo. El grotesco muestra siempre familias en vías de desintegración, padres desilusionados, conflictos con los hijos, un clima de desencanto y fracaso; marca además la desaparición del inmigrante como personaje literario. Lo cómico adquiere ribetes trágicos sin llegar a desaparecer, conformando lo específico del género. Este clima se relaciona con la crisis económica y política que viviría la Argentina hacia 1930.

Transcribimos un fragmento de *Stéfano*, grotesco de Armando Discépolo (1928). Stéfano es un músico fracasado, que había llegado a la Argentina en busca de dinero y éxitos artísticos. Alfonso, su padre, le reprocha haberlo arrancado de su tierra natal:

*Alfonso.* — E m'engañaste otra ve: "Papá, vamo a ser rico. Voy a escribir una ópera mundial. Vamo a poder comprar el pópulo. Por cada metro que tenimo vamo a tener una cuadra"... E yo, checato, te creí. "E vé... se Dío vuole, e da danaro, escribe l'ópera, figlio; va"... E te fuiste. ¡Cinco año!... Al novechento ne mandaste llamar: "Mamá... papá... véngano. Véndano todo. No puedo vivir sin ustede. Quiero apagarle todo lo que han hecho por mé. (*Stéfano deja correr sus lágrimas.*) Empieza la fortuna. Voy a ser direttore a un teatro. Estoy escribiendo l'ópera fenomenale. A Bono Saria yueven esterlina. Véngano"... Esta póvera fémmina, que ha creído siempre a le parole, yorraba día e noche "per el hijo prediletto que estaba solo"... M'avelenó. Vendimo la casa, la viña, l'olivaro, los animale, lo puerco... tutto... ¡tutto!... e atravesamo el mar, yeno de peligro... atrás de... de la mareposa que nunca s'alcanza. Cuando yegamo ne había engañado otra ve. Sen decirno nada se había casado co una arjentina... troppo bella para que la vita sea una ilusione.

*Stéfano.* — L'amaba.

*Alfonso.* — ¿E nui?... ¿E nui?... ¿E la vecquia?... ¡Va! ¡Va! Nu diche parole. Cayate. Atragátela. Espera tranquilo que te saquemo l'incomodo. No falta mucho... ¡que no sé cómo ne va a enterrá!

*M. Rosa.* — Póver'a nui... Póver'a nui... (*Se acerca al viejo, lo acaricia.*)

*Stéfano.* — Papá... tiene razón. No puedo contestarle; no debo contestarle.

*Alfonso.* — E ¿qué va a contestá?

*Stéfano.* — Por ejemplo... qu'el dolor del hijo debía saberlo sufrir el padre.

Alfonso. — ¿Más todavía? ¡Amatame e ya está!  
Stéfano. — St... Calma, papá. Acaba de cenar... Sí: yo no tengo atenuante.

Alfonso (a María Rosa.). — ¿Qué?

M. Rosa. — Tenuante.

Stéfano. — Osté sí porque nunca ha creído en mí.

Alfonso. — ¡Nunca!

Stéfano. — En esto sabía más que yo. Conocía la madera.

Alfonso (a María Rosa.). — ¿Qué madera?

M. Rosa. — Habla de él; habla de él.

Alfonso. — Siempre ha hablado de él; nunca de nosotros. (Se burla.) ¿E para qué?... Para terminar sonando el trombone a una banda.

M. Rosa. — Orquesta.

Alfonso. — Da risa. Da risa e paura e rabia. Carpechoso. Te lo dije al año novanta: "Figlio, para vivir é mejor la zapa que la música".

Stéfano (serio). — Sapiencia pura.

Alfonso. — Se burla...

Stéfano. — Ma no.

Alfonso. — Está viejo como yo...

Stéfano. — Más viejo.

Alfonso. — ...póvero como una rata; yeno de hijo que también tiéneo que correr, todo roto, la... mareposa que no s'alcanza e sigue dichendo parole, yeno d'orgullo.

Stéfano (con seria convicción). — Sí, sería mejor enseñarle a correr lo chanchito.

Alfonso. — Se burla.

Stéfano. — ¡Ma no!

Alfonso. — Mientras tanto l'ópera no la ha hecho; chélebre no es; las esterlinas no yoviérono... pero diche parole: "El hombre es un fracasado"... "La vita es una ilusione"... ¡No! ¡Mentira! ¡Mentira! ¡La vita no es una ilusión, no es una mareposa!... ¡aunque yo sea una ostraga! (Se va a la calle.)

- El lenguaje utilizado es el cocoliche, pero el alumno habrá advertido que el efecto cómico no está tan marcado. Explicar, basándose en el texto y su contenido, el porqué.
- Hay aquí dos figuras de inmigrantes contrapuestas: ¿cuáles son y qué representan?
- Irónicamente se habla de "la mareposa", que es evidentemente un símbolo. El alumno explicará a qué alude ese símbolo.
- Comparar este fragmento con las propuestas 5.1. y 5.2. Tratar de relacionar estas tres posiciones diferentes con el contexto histórico que corresponda.

#### Otras visiones del inmigrante

6. Leer el siguiente fragmento de Armando Discépolo, perteneciente a su grotesco *Mustafá*. Tratar de puntualizar comparándolo con los pri-

meros capítulos de *En la sangre* cuáles son los valores que en un caso se reivindicaban y cuáles se denigraban en el otro.

Don Gaetano. — De nada... (A Mustafá.) Desemula. (Al hijo.) Estamos hablando custamente... (a Mustafá) desemula (alto) de to casamiento. L'estaba diciendo a do Mustafá que el mundo se istrañará que se acáscno no hijo de italiano e na hija de turco.

Sara. — ¿Por qué?

D. Gaetano. — Esa e la pregunta que yo hago. ¿Per qué s'extrañará el mondo? ¿La razza forte no sale de la mezcocolanza? ¿E dónde se produce la mezcocolanza? Al conventillo. Antonce: la cuna de la razza forte es el conventillo. Per esto que cuando se ve un hombre robusto, luchadore, atléta, se le pregunta siempre: ¿a qué conventillo ha nacido osté? "Lo do mundo", "La catorce provincia", "El palomare", "Babilonia", "Lo gallinero". Es así, no hay vuelta. ¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta razza forte? Perque éste ese no país hospitalario que te agarra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, viene la mezcocolanza e te sáleno a la calle todo esto lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero, e asaltante de la madonna.

Peppino. — ¡Cómo habla este viejo!

D. Gaetano. — E lo lindo ese que en medio de esto batifondo nel conventillo todo ese armonía, todo se entiéndano: ruso co japonese; francese co tedesco; taliano co africano; gallego co marrueco. ¿A qué parte del mondo se entiéndeno como acá: catalane co espanyole, andaluce co madrileño, napolitano co genovese, romañolo co calabrese? A ninguna parte. Este é no paraíso. Ese na jauja. ¡Ne queremos todo! (Abrazándolo.) ¿Verdá, otomano?... Eso que dicen que turco e taliano so como perro e gato, macacanéano. (Teniéndolo estrechamente.) Mira uno poco. (El turco sigue triste, frío, no se levanta de su silla.) Ne tenemo afecto, cariño puro, sincero amore. (Parece que se va a fotografiar.)

Peppino. — (A Sara.) ¡Qué labia tiene mi viejo!... Si se queda en Italia se lo traga a Orlando. (Siguen en voz baja sus arrumacos.)

7. Leer el siguiente cuento de Fray Mocho (1858-1905): *La bienvenida* en *Cuadros de la ciudad*, págs. 151-154, EUDEBA, Buenos Aires, 1961.

#### LA BIENVENIDA

—Fijesé, amigo... pero hagasé el que no mira, para que no cocean... Ha e ser triste la llegada a tierra extraña y sentir que lo están filiando, ¿no?... ¿Y de ande vendrán todos éstos?

—Parrecen italianos por la cachorrada y los paraguas... ¿Ha visto? Un italiano podrá llegar sin saco u tal vez sin sombrero, pero de fijo traí su paraguaita abajo el brazo... A la cuenta cren que aquí vivimos sino mojaos y se vienen desprevénidos...

—Ese friolento, medio recortao, que est'hi junto a las canastas ha e ser el marido d'esa grandota con trazas de capataza... ¿Qué quiere apostar a qu'ese tiene almacén p'al año que viene?...

Vealó: tiene ojos de codicioso y de aporriao por la mujer... Mire, amigo... ¿Sabe por qué se hacen ricos estos bichos?... Pues es porque le obedecen a las mujeres, que no saben sino juntar pesos y criar muchachos... Cuando acuerdan son cincuenta los que tiran p'al montón...

—¡Qué me va'decir, amigo! Vea. Vez pasada dentré a trabajar en el rejuardo y conocí en la fondo ande almorzaba un muchacho lavaplatos qu'era la roña andando... ¿Quiere erer que un buen día, así en silencio no más y casi hasta sin lavarse la cara, salió comprando la casa?... ¿Qué le parece?

—Sería ligero p'al cuchillo el hombre y encontraría carne blanda...

—¡No, señor! Era superior el muchacho... Lo que hay es que había tenido un enjambre d'hermanos y que a la madre le gustó la bolada y los metió a toditos en el asunto...

—Y decir, amigo, que nosotros los criollos que nos creemos tan vivos y tan civilizados no vamos sino reculando, ¿no? ¡Porque, mire, cada barco d'estos que llega al puerto traí de todo: ahí vienen maridos pa las hijas de familias ricas, patronos para las casas de comercio, estancieros que no sabrán lo qu'es un pingo pero que harán galopiar a la pionada, y sin fin de pajarracos desplumao que pronto se pondrán desconocidos...!

—Sin ir más lejos ahí tiene al finao mi abuelo que dicen que era genovés. El hombre llegó con lo puesto y se metió de albañil o qué sé yo, el hecho es que dejó platita, casas, terrenos y el diablo también, porque lo dejó a mi padre que a los cinco años andaba poco menos que atorrando, asígún me ha contaó mi madre... Yo he oservao, amigo, qu'estos vienen y amontonan y se apuran, pero después caín los hijos que se ocupan en desparramar como con rabia.

—¡Claro! Ahí tiene al de las canastras que usted dijo, fíjese con los ojos que mira a la ciudad... Parece que anduviese buscando las casas que va'comprar y ya verá cómo las halla y cómo todos esos pergenios que traí criando lo ayudan a'montonar... Pero después va'ser el baile que no veremos ni usted ni yo.

—¡Quién sabe...! Acuértese de que los criollos somos como los duraznos: nos conservamos en caña. Creamé lo que le vi'a decir, aunque parezca macana... Yo era más vicjo hace diez años que aura y más sonso también. Me sabía venir aquí al puerto, ¿sabe a qué?... a insultar a los inmigrantes que llegaban y ellos como no m'entendían le jugaban risa. Después dentré a trabajar en la descarga y poco a poco les fui tomando cariño, porque cuanto más llegaban más pesitos embolsicábamos nosotros y hasta llegué a'cordarme de que mi abuelo también había sido d'ellos...

—¡Y ansina no más es la cosa, pues! El hombre, amigo, juja de la vida asígún está de comida... ¿no le parece?

#### Investigar:

- Según lo dicho en la *Introducción*, pág. 26 ¿a qué tipo de realismo pertenece el uso del lenguaje en este cuento? Explicar.
- ¿A qué nivel social pertenecen los personajes? Ubicarlos teniendo en cuenta, preferentemente, su nivel de lengua.
- ¿Cuál es la actitud de Fray Mocho frente a los inmigrantes? ¿Cómo los valora? Explicar.
- Comparar esta actitud con la de Cambaceres en *En la sangre*. Extraer conclusiones.

8. Manuel J. Podestá (1853-1920): médico especialista en enfermedades mentales, escribió una novela típicamente naturalista en la que se narra un caso clínico. Su protagonista es un alienado. En el fragmento que se reproduce a continuación el personaje contempla un grupo de inmigrantes recién llegados:

Nuestro hombre estaba absorto. Contemplaba ese espectáculo tantas veces reproducido en nuestras calles, y sin saber por qué, experimentaba un sentimiento de tristeza... Era una nueva humillación para su estado.

Esas pobres gentes que desfilaban ante sus ojos, contentas, fuertes, despreocupadas; que venían a una tierra extraña con la promesa halagadora de un bienestar que en la suya no habían conseguido; que habían abandonado su aldea, su hogar, sus afec-ciones; que habían reunido todos sus pobres haberes para venir a la América; que los habían alojado a bordo como fardos, sufriendo todas las inclemencias de su pobreza, le daban envidia, le despertaban un sentimiento de admiración y de cariño y hubiese deseado ser fuerte como ellos para incorporarse a esa comitiva y lanzarse él también a las colonias a surcar la tierra con el arado.

Pero él era un señor; sabía muchas cosas, había estudiado, había aprendido lo que esos infelices ignoraban y no aprenderían nunca; la sociedad le pasaba un nudo al cuello del que no podía desasirse; él era hombre culto, vestía ropas raídas, es cierto, pero estaban blasonadas con el corte de la moda; en cambio, esas cha-quetillas de pana y de estameña le parecían afrentosas para un hombre de su especie. Sin embargo, nunca halló más irónica esa civilización que todo lo ajusta a las formas y a las conveniencias, que lo convertía en un maniquí por delante y decirle con aire de reproche: éste es tu camino.

—No puedo ser como ellos —dijo lentamente—; estoy vinculado para siempre a esta miseria que me abruma, y cuando ellos hayan adquirido fortuna, bienestar, y vuelvan por aquí, alegres, satisfechos, regresando por el camino que han venido, holgados en sus trajes de paño y en su camisa de batista, con aire de señores, acompañados de sus hijos con el tipo varonil que yo he perdido, pasarán orgullosos, fuertes todavía, bendiciendo la hospitalidad recibida y dejando con tristeza el penacho de humo de su fábrica, zumbando en sus oídos la rueda del molino o pintada en la retina

la llanura inmensa cubierta de espigas y de verdura, para ir a divisar de nuevo la cumbre de las montañas y a cumplir en romería la promesa a su *madonna* protectora.

—Yo estaré allí —dijo, y extendió su brazo en dirección al cementerio.

A lo lejos empezó a divisar una caravana de hombres, mujeres y niños, que parecían acudir a alguna feria.

Era una larga fila de inmigrantes que cruzaban la plaza marchando detrás de sus equipajes que ellos mismos ayudaban a transportar.

Jóvenes en su mayor parte, fuertes, vigorosos, con esa robustez peculiar de los hijos de las montañas.

Vestían sus mejores trajes: los hombres, sus chaquetillas lustrosas, con botones de metal, colgadas del hombro derecho, y dejando ver su camisa blanca, amplia, de hilo crudo, sujeta al cuello con un pañuelo de seda multicolor; sombrero de fieltro, en cuya cinta habían colocado algunos una pluma; el brazo izquierdo desnudo, musculoso, férreo, caras plácidas, de hombres sanos, contentos, sanguíneos; hablaban fuerte en su dialecto especial, echando tal vez sus cuentas sobre la probabilidad de una próxima fortuna.

Algunos llevaban en sus brazos criaturas rollizas, rubias, con la plasticidad exuberante de la buena pasta con que estaban amasados; otros iban encorvados, cargando sobre sus espaldas cuadradas sus baúles y sus valijas, jadeantes, colorados, dejando caer gruesas gotas de sudor sobre la arena caliente y brillante del suelo. Las mujeres, con sus trajes de aldeanas, de colores vivos, con sus caderas anchas, redondeadas, sobre las que apoyaban negligentemente su mano.

De facciones correctas, y algunas hasta hermosas, con sus colores de manzana madura, sus grandes ojos negros, vivos y de mirar curioso; dentadura fuerte, blanca, compacta, y un seno elevado, turgente, capaz de alimentar tres chicuelos hambrientos; cubría su cabeza un pañuelo de lanilla de fondo gris con flores estampadas, atado delante con un nudo abierto: una simple vuelta para que los dos extremos de sus puntas simétricas caigan con igual armonía sobre los hombros; la garganta descubierta, blanca, ostentando vueltas de cadenas de gruesas cuentas de oro, en cuyo centro colgaban amuletos de coral o la imagen venerada de la *madonna* de su aldea.

Iban caminando lentamente detrás del carro de sus equipajes: un gran carro, en el que se había apiñado una pirámide de baúles, de valijas, de cestas nuevas, en cuyos escalones iban sentados algunos de los inmigrantes, en mangas de camisa, con el pecho descubierto, quemado por el sol, y a la sombra de grandes paraguas verdes y colorados para proteger a los niños que estaban allí prendidos al pecho de las madres recostadas cómodamente contra las valijas.

Era una especie de marcha triunfal a las doce del día bajo los

rayos del sol ardiente; parecía una ovación a este pedazo de la América, cuya fama corre hasta golpear las puertas de las aldeas más remotas, en busca de brazos vigorosos con la insignia de la mies y del arado.

Cuántos se acordarían de sus hogares y de su cielo, a quienes habían saludado por última vez al doblar el camino de sus queridas montañas, enviando una despedida cariñosa al campanario de su aldea que parecía asomarse empinado desde el fondo del valle para decirles una vez más: ¡aquí los espero... hasta la vuelta!

*Irresponsable*, Imprenta de la Tribuna Nacional, 1889  
(el fragmento transcrito pertenece al capítulo *Transformismo*)

#### Investigar:

- ¿Qué visión del inmigrante se desprende de este fragmento?
- Hay detalles físicos y morales en los que se insiste: ¿cuáles son? ¿Cuál es el sentido de esta insistencia?
- Estudiar las comparaciones y la adjetivación del trozo para establecer el tipo de valoración que merecen los inmigrantes.
- Estudiar los rasgos formales de la descripción naturalista, en especial la redundancia. Ver la *Introducción* (pág. 28).

#### Propuesta de composición

9. Los críticos han hablado de una "estructura abierta" para referirse al final de *En la sangre*. Partiendo de este supuesto, el alumno redactará uno o varios capítulos que muestren la evolución futura del conflicto que tiene como eje a Genaro.

#### El realismo en otros códigos

10. Leer atentamente la caracterización del realismo hecha en la *Introducción* (pág. 26); luego, organizar por equipos una investigación que tenga como objeto el *realismo en los medios masivos de comunicación*. Los ejes de la investigación pueden ser:

- La fotonovela.
- La telenovela.
- La historieta.

Tratar en cada caso de confeccionar un inventario explicado de los procedimientos específicos que se utilizan para crear el "efecto de realidad".